

Performatividades em Exposição: Encontros e Desencontros entre Performances e Contextos Curatoriais

Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos – Artes e Mediação

Setembro, 2019

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos – Artes e Mediação, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cláudia Madeira e co-orientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves

Apoio financeiro da FCT



À Rita e ao futuro

AGRADECIMENTOS

Um primeiro agradecimento à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, esta casa onde tenho desenvolvido o meu percurso académico, à coordenação do doutoramento de Estudos Artísticos por me ter possibilitado encontrar tantas vozes interessantes para ler e ouvir e por terem acreditado que este projecto seria merecedor de uma Bolsa de Investigação.

Um especial agradecimento à minha orientadora, Professora Cláudia Madeira, que sempre encontrou o equilíbrio entre uma orientação que me permitiu fazer o meu próprio caminho sem nunca me sentir desamparada. Um agradecimento, também, à coorientação atenta e rigorosa da Professora Margarida Brito Alves, bem como ao acolhimento do Instituto de História de Arte.

Ao acolhimento, disponibilidade e liberdade com que me receberam no Museo d'Art Contemporani de Barcelona entre Janeiro e Abril de 2017, nomeadamente na pessoa de Noemí Mases.

Aos amigos que sempre estiveram por perto, sem cobranças de tempo: à Rute, à Marta, à Francisca, à Daniela, à Catia, à Mafalda.

A uma companheira de viagem, aos diálogos, aos conceitos, aos sonhos que partilhámos nesta jornada, um obrigado à Hélia Marçal.

A uma irmã que nunca se cansou de perguntar pela minha tese enquanto escrevia a dela, pela troca de angústias, e por me ajudar a não desistir.

A família que tornou possível estas linhas em momentos em que tudo parecia não acontecer: obrigada aos avós da Rita pelo cuidado e pelos sorrisos, obrigada mãe e pai pelas palavras de motivação, obrigada por nunca me ter sentido sozinha nesta jornada!

Ao Ricardo pela paciência, pelos sacrifícios, pela compreensão, pela amizade, pelo companheirismo que só é possível quando se ama alguém.

À Rita, que apesar de ter pouco mais de um ano de vida, me ensinou que mesmo nos dias difíceis é possível acreditarmos que somos capazes, por me ensinar que há sempre mais além do que aquilo que vemos no horizonte!

Performatividades em Exposição: Encontros e Desencontros entre Performances e Contextos Curatoriais

Daniela Salazar

Resumo: Esta dissertação emerge do diálogo entre diversas premissas que colocam em relação o lugar do Museu e da Performance. Ambos surgem neste projecto de investigação, não só como conceitos operativos, definidores de lugares e práticas concretas, mas acima de tudo, enquanto lentes de análise crítica um do outro, tendo sempre em conta os contextos históricos, de um percurso por vezes cruzado, paralelo ou divergente.

Através de uma escrita curatorial, não só os variados pensamentos e argumentos teóricos, quanto os casos de estudo práticos, se vão interpelando, contrariando ou confluindo numa estrutura que condensa nas folhas de papel um projecto que teria lugar numa espacialidade física.

Estruturado através dos principais temas que orientaram todo o percurso de investigação e tendo em linha de conta o âmbito do doutoramento no qual se insere – Estudos Artísticos – Artes e Mediação, - esta tese organiza-se em três capítulos centrais, entre os quais se partilham, muitas vezes os mesmos referenciais teóricos e os mesmos exemplos práticos, que compreendem projectos artísticos e curatoriais nacionais e internacionais, numa dialética que pretende abranger diversas temporalidades e geografias.

A partir de três linhas de abordagem – a Memória, a Programação e as Performatividades – esta investigação pretende questionar a legitimidade do museu enquanto lugar de emergência dessas memórias e da utilização desses processos e da prática artística performativa enquanto recursos curatoriais e programáticos da instituição, perseguindo o objectivo maior de identificar, numa tendência contemporânea, o museu enquanto um lugar performático e performativo. Nos interstícios deste argumento, serão diversos os exemplos, não só de projectos artísticos quanto curatoriais que interpelam os benefícios e as perversidades dessa tendência, apontando, em todos eles, caminhos que poderão reformular o lugar do Museu do século XXI, tendo sempre no horizonte o papel fulcral que estas práticas artísticas, mas também sociais, desempenham nesse processo.

PALAVRAS-CHAVE: Museu, Curadoria, Performatividades;

Abstract: This dissertation emerges as one of the many possible results to develop on the issue that relates and puts in dialogue the various aspects and premises between the place of the Museum and Performance. Both arise in this research project not only as operative concepts, defining places and as concrete practices, but above all as lenses of critical analysis of each other, always taking into account the historical contexts of a sometimes crossed path, parallel or divergent.

Through a curatorial writing, not only the various theoretical thoughts and arguments, but also the practical case studies, are challenged, contradicted or conflicted in a structure that condenses on the sheets of paper a project that would take place in a physical spatiality. This thesis is organized into three central chapters, among which we share, often the same theoretical and authoritative references, as the same practical

examples, which comprise national and international artistic and curatorial projects, in a dialectic that intends to cover different temporalities and geographies.

Through three lines of approach - Memory, Programming and Performativities - which circulate between the pertinence of the institutionalization of a historical path of performance art in museums (as well as of the other performing arts, with a greater focus on disciplinary intersection projects between dance, theater and music), the legitimacy of the museum as a place of emergence of these memories and the use of these processes and performative artistic practice as curatorial and programmatic resources of the institution, pursue the larger objective of identifying, in a contemporary tendency, the museum as a performative place. In the interstices of this argument, there will be many examples, not only of artistic but curatorial projects that question the benefits and preverities of this tendency, pointing in all of them ways that may reshape the place of the 21st century Museum, always in line with account of the pivotal role that these artistic but also social practices play in this process.

KEYWORDS: Museum, Curatorial Studies, Performativities;

ÍNDICE

Percursos Introdutórios.....	1
• Um Estado da Arte: Possibilidades conceptuais e teóricas.....	3
• Uma Estrutura em Perspectiva.....	16
• Curadoria como gesto de escrita: uma prática teórica e metodologias de investigação	
1. O que é a curadoria? Que gesto é esse? Um gesto de tomada de posição? Um acto performativo? Um processo de inscrição?	19
2. Um catálogo?.....	23
3. Um Arquivo: um ponto de partida, um recurso flexível e uma prática de montagem; A investigação enquanto construção de um arquivo?.....	24
4. A escrita que denuncia uma metodologia de investigação: entre a arqueologia, etnografia e a curadoria;.....	26
Capítulo I - Parte 1 – Quando o Museu (tenta) institucionaliza(r) a Performance...	
Museu, lugar das Artes: refúgio, tempos, poder e legitimação	
1. Lugar de Refúgio(s).....	28
2. Lugar de Poder(es).....	30
3. Lugar de Heterotopias.....	32
4. Lugar entre o Visível e Invisível.....	35
Processos de Institucionalização	
1. Institucionalização de Conteúdos, Narrativas e Práticas.....	39
2. Institucionalização e Esfera Pública.....	41
De que museus estamos a falar?	
1. Tipologias Museológicas.....	45

2. Por portas travessas: como entra a performance artística no Museu.....	47
3. Breve Genealogia dos Museus de Artes Performativas: História(s), Estruturas e Interpelações	53
4. Breve Genealogia dos Museus de Arte Contemporânea: História(s), Estruturas e Interpelações	62

Parte 2 - Políticas da Memória: Coleções e ‘Displays’

1. Permanências e Performatividades da Memória.....	69
a) Entre memórias: pluralidades – memória individual, memória cultural, colectiva e pública	69
b) Fragmentação, Desconstrução e Montagem.....	73
c) Políticas entre história e memória: temporalidades no museu e na performance.....	77
2. Cristalizações, Ausências e Transmissões: Práticas em Diálogo.....	82
a) Lugares Vivos: Exposições, Performances e a busca do lugar de transmissão.....	82
b) Registos, Coleções Performativas e Memórias Materiais.....	94
c) Activações, Actualizações e Disrupções: as memórias do corpo fora e dentro do Museu	100
Reflexões.....	110

Capítulo II – Performance como Prática Curatorial do Museu: Ritmos e Coreografias Artísticas e Sociais

Parte 1 – ‘Overwhelmed’ – Ritmos, Fluxos e Itinerários: Performatividades, ‘peregrinações’ e Ausência de Sentido(s).....	113
Parte 2 – Presença(s) e Participação: o espaço curatorial como espaço de performatividades.....	118

• Performatividades Escondidas - A Obra Performatiza a Instituição: Andrea Fraser <i>Museum Highlights: a Gallery Talk (1989)</i> , <i>Little Franck and His Carp (2001)</i> e Dora García, <i>El Reino (2003)</i>	121
• A Obra Performatiza o(s) Visitante(s): Cildo Meireles <i>Eureka/Blindhotland (1970-75)</i> , <i>Fiat Lux (1973-79)</i> e <i>Atraves (1983-89)</i>	127
• A Instituição performatiza o(s) Visitante(s): <i>Move: Choreographing You (2011)</i> , Hayward Gallery, Southbank Centre, London	131
Parte 3 – Coreografias Programáticas: quando a performance e a performatividade se tornam o ‘filão’ para o sucesso curatorial.....	135
• Coreografar e Programar Processos de Transmissão: Tino Sehgal.....	139
• <i>If Tate Modern was Musée de la Danse? (2015)</i> : Entre o Indivíduo e as Massas.....	142
• Programação de Legitimação do Museu: <i>Museu como Performance (2015 -)</i> , Museu Serralves e Programas Públicos MACBA (2016-2017).....	146
Reflexões.....	151
Capítulo III – Poderá a performance transformar o Museu?	
Parte 1: Contextos e Percursos: da Crítica Institucional aos Artivismos.....	155
Parte 2: Vozes Dissonantes: Performatividades, Museu e Esfera Pública.....	162
• <i>O Enterro do Museu Nacional Soares dos Reis (Porto, 1974)</i>	163
• <i>HoMu – The Homeless Museum of Art (2002-2013)</i> , Filip Noterdaeme.....	165
• <i>Os Nossos Sonhos não Cabem nas Vossas Urnas (2014)</i> , Rui Mourão.....	169
Parte 3: Museu como dispositivo institucional ou plataforma do contemporâneo?	
a) Performatividades Concretas: de Museu Vivo, Interdisciplinar, Efêmero a Transformador.....	173

b) Performatividades teóricas: a construção de uma plataforma do contemporâneo.....	178
Conclusão.....	185
Referências Bibliográficas.....	192

Percursos Introdutórios

Ao iniciar este projecto de investigação que dá, por sua vez, origem a estas primeiras linhas escritas, assolava-me, uma sensação de caminho certo, de uma quase certeza inquestionável sobre as perguntas que tinha suspensas. Contudo, quanto mais lia, quantos mais interlocutores se foram cruzando nesse caminho, quantas mais questões foram surgindo, mais dúvidas e ainda menos certezas sobre que trajecto seguir foram emergindo. Cada passo e cada escolha assumidos neste caminho condicionaram, certamente, todo o conjunto de reflexões que esta tese irá apresentar. Esta será talvez uma angústia inevitável: a consciência de que este é apenas um dos caminhos possíveis. É uma angústia semelhante à de José Régio quando, apesar de ainda não vislumbrar qual a direcção do passo seguinte, afirmava que “Não vou por aí!”¹. São imensas as forças e as tendências que nos puxam e empurram para outros sentidos, que por vezes nos iludem ou nos abrem novas possibilidades. No centro de tudo isto está sempre presente uma escolha e, acima de tudo, uma tomada de posição.²

Admito que a maior falha deste documento seja a tentativa de poder apresentar uma multiplicidade de perspectivas para uma só mão que escreve. Talvez essa multiplicidade emerja na exposição das dúvidas ou na ausência de respostas absolutas. É o que desejo. Este projecto resulta, igualmente, de um trajecto pessoal e profissional que me foi levando à urgência de me dedicar a ele a tempo inteiro. Poderia dizer, então, que o projecto de dissertação de mestrado em Museologia (que terminei em 2013) foi o antecedente desta investigação em Doutoramento. A dissertação intitulada *A Performance e o Espaço Museológico – Museus de Artes Performativas* foi preponderante para a sistematização e problematização de algumas instâncias das quais a museologia se tinha vindo a afastar no que concerne à estrutura, conceitos e práticas de museus que centram as suas colecções nas artes performativas, nomeadamente no teatro, dança e música.

No entanto, havia outras relações e cruzamentos a serem estabelecidos, outros pontos de interrogação, outros conhecimentos e outros conceitos que teriam de ser convocados

¹ *Cântico Negro*, poema da autoria de José Régio e publicado, pela primeira vez, na obra *Poemas de Deus e do Diabo*, em 1925.

² Para saber mais sobre este conceito, consultar a obra de Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, L’Oeil de l’Histoire 1, Paris, Minuit, 2009.

para entender de que forma se tem vindo a construir esta relação entre a performance (especialmente a performance artística) e o museu enquanto lugar e dispositivo.

Evocar, de forma assumida, esta relação para o contexto de um projecto de investigação em Estudos Artísticos requer, assim, a reformulação das questões que orientam essa mesma investigação.

Esta surge, então, como um pêndulo que oscila entre dois lados: o do museu e o da performance. Sempre em movimento, as problemáticas deste projecto viajam entre as duas instâncias, colocando, como se de um diálogo se tratasse, as mesmas perguntas uma à outra.

Afinal, e tendo em linha de conta, que esta investigação se centra essencialmente no período temporal a partir da 2ª metade do século XX até à actualidade (nomeadamente desde a criação dos primeiros museus de arte moderna, artes performativas e mais tarde, de arte contemporânea) é essencial discernir após a leitura desta tese de que forma a performance (nas suas dimensões tanto teórica como prática) tem vindo a transformar e a problematizar o museu (enquanto dispositivo, espaço e lugar) e, por outro lado, de que forma tem vindo o museu a transformar e a problematizar a performance e os conceitos de performativo e performatividade. Gosto de lhe chamar as duas faces da mesma moeda. Esta é uma relação que se poderá encontrar, ao longo desta tese, não só nas práticas e projectos artísticos apresentados, bem como nas programações, projetos curatoriais e na teoria analisada.

Esta questão com duplo sentido obrigou, também, a uma maior abrangência das áreas disciplinares nas quais este estudo se poderá inserir. Não só pela complexidade conceptual e teórica mas também pela multiplicidade de perspectivas e de abordagens. Resultante desses mesmos cruzamentos disciplinares, esta tese protagoniza justamente essa tentativa de convocar diversos olhares.

Esses olhares são provenientes, entre outras, dos estudos de performance, estudos curatoriais e museologia, bem como da teoria da arte, sociologia, filosofia, antropologia, estudos de teatro, história da arte e estudos de memória. É do profícuo diálogo estabelecido entre os seus autores que nasce, igualmente, parte da argumentação da tomada de posição que esta tese preconiza.

A integração de todo este processo na área académica dos Estudos Artísticos e no contexto de um programa doutoral denominado justamente Estudos Artísticos – Artes e Mediação permitiu, logo desde o início, essa consciencialização e interesse em realizar

uma investigação que fosse, ela própria, um ponto de encontro entre as práticas artísticas, as ciências sociais e humanas e a teoria.

Um Estado da Arte: Possibilidades conceptuais e teóricas

Um projecto de investigação é uma jornada que não se atravessa sozinha. A enunciação de uma questão faz-nos partir ao encontro de um grupo mais ou menos vasto de nomes que nos ajudam a deslindar mais um pouco do troço do caminho, não para a resposta à pergunta, mas para a metodologia que dela emana e que a ela retorna. Não considero que este seja um processo solitário. Mesmo aquando do exercício de uma reflexão própria e pessoal, esta está já imbuída desses nomes e “companheiros” que viajaram ou viajam em busca da inquietação da pergunta. Estas páginas são, de certa forma, não a conclusão, mas o início desse encontro e resultam dessas primeiras conversas.

Assim sendo, esta revisão da literatura assenta numa estrutura tripartida: num primeiro momento a problematização do conceito de museu definido como dispositivo institucional; o segundo conceito operativo desenvolve-se, precisamente, no cruzamento do processo de construção de memórias decorrentes da prática performativa e da sua tradução para o Museu e, por último, uma discussão conceptual entre os conceitos de Performance(s) e Performatividade(s).

- **Museu: visões de poder e contra-poder**

1. Visões do Poder

No que concerne ao étimo “museu”, este deriva do grego *mouseion*, traduzido numa forma simplista como “templo das musas”. Esse templo, segundo a mitologia, seria um espaço de encontro de artistas e pensadores e destinado a perpetuar a memória das artes e das ciências (Maciel, 2009: 91).

Apesar da antiguidade do termo, o seu significado mais actual tem vindo a ser descortinado e desenvolvido, principalmente, a partir dos finais do século XVIII, com a abertura dos primeiros museus, de amplo reconhecimento, ao público: British Museum (1753, Londres) e o Musée du Louvre (1793, Paris). Contudo, não devemos ignorar que as actuais definições além de serem resultado da evolução ao longo dos séculos, preconizam uma visão iminentemente ocidental.

Originados pela sede de conhecimento e pelo fetichismo do acto de colecionar, os primeiros museus nascem com o propósito de representação do próprio poder instituído (nomeadamente, em França, no pós-revolução), de organização e legitimação da sua história bem como herdam o elitismo e o símbolo de instituições de alta sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX. Além disso, e nomeadamente durante o século XIX, foram preponderantes na elaboração das histórias nacionais e na formação das identidades das nações recém-formadas, nunca ocultando o seu orgulho imperial.³

A construção do próprio conceito “Museu” tem sido, desde 1974, assumida por diversas instituições, tais como o ICOM – International Council of Museums. Será, neste contexto, interessante analisar a definição institucional e legal deste termo.

Considero como o melhor ponto de partida a definição atribuída pelo ICOM, nos *Statutes of the International Council of Museums* (2007) “A Museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, research, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”. A par desta definição e aplicada à realidade portuguesa, a *Lei-Quadro dos Museus Portugueses /Lei n.º 17/2004, de 19 de Agosto* designa, por sua vez, o museu como “uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite a) garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objectivos científicos, educativos e lúdicos; b) facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.” [in art.º 3º-1].

A esta definição do ICOM, será pertinente acrescentar uma outra, complementar a esta, resultado do Comité Internacional de Museologia do ICOM, em 2005, reunido em Calgary, após a discussão acerca da pertinência ou não da definição do conceito de Museu do ICOM, datada de 1974 e actualizada em 2001: “Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d’explorer et de comprendre le monde par

³ Sobre este tema serão preponderantes as seguintes obras: Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/ New York, Routledge, 1995; Pieterse, Yan Nederveen. 1997. “Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization.” *Theory, Culture & Society* 14: 123–146;

la recherche, la préservation et la communication, notamment par l'interprétation et par l'exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l'humanité. C'est une institution sans but lucratif.” (Mairesse & Desvallées, 2007: 14).

Distintas e complementares em alguns pontos, ambas as definições referem como elementos centrais da existência do “museu”, o seu carácter institucional (público ou privado), permanente, sem fins lucrativos, aberto ao público e que tem como principais objectivos a valorização do património cultural (material ou imaterial) e o desenvolvimento da sociedade.

Desde a constituição dos primeiros museus que esta tem sido uma instituição reconhecida como uma base de transmissão cultural, de conhecimentos e da procura da verdade dos acontecimentos, sejam estes de cariz histórico, científico ou artístico. Símbolos icónicos das nações consideradas como cultural e socialmente desenvolvidas e identificadas com o progresso político e científico, os museus encontram-se, hoje, no cerne do debate acerca, não só da problematização dos seus conteúdos absolutos e irrefutáveis, mas também da sua função como dispositivos de encontro com o Outro.

2. Visões do Contra-Poder

Paralelamente a esta concepção de cariz institucional foram múltiplas as opiniões, conceitos, ideias e polémicas tecidas em torno deste termo, nomeadamente por parte dos artistas desde as vanguardas artísticas do início do século XX até à actualidade. As vanguardas artísticas do início do século XX, nomeadamente os movimentos futurista e dada preconizaram a ideia de anti-museu. No caso dos futuristas, refere-se no seu *Manifesto Futurista* (1909), de Marinetti, a destruição dos museus e bibliotecas, vistos como uma espécie de “urnas funerárias”; no que diz respeito aos dada, principalmente Marcel Duchamp, a aversão anti-arte e anti-museu assentava na ironia, i. e., não defendia a destruição sistemática dessas instituições, mas desafiava a sua autoridade e conservadorismo através, principalmente, dos *ready-made*. A obra de Duchamp alertou, igualmente, para o processo de descontextualização do objeto museológico, o que também foi referido, mais tarde, na obra de André Malraux, ou seja, qualquer objecto que fosse inserido no espaço museológico e colocado em exposição, perdia a sua identidade original e adquiria o estatuto, no caso dos museus de arte, de obra de arte.

Além destas variantes de opinião, e um pouco mais recente, Allan Kaprow numa conversa com Robert Smithson, publicada na *Arts Yearbook* em 1967, discutiram o

conceito de museu.⁴ No caso de Kaprow são duas as questões mais proeminentes nas suas intervenções: o museu como mausoléu e a crítica à ideia da relação entre a arte e a vida em espaço museológico, i. e., nas suas próprias palavras “Museums tend to make increasing concessions to the idea of art and life as being related. What’s wrong with their vision of this is that they provide canned life, as aestheticized illustration of life. «Life» in the museum is like making love in a cemetery.” (McShine, 1999: 214). Smithson assume os museus “as a null structure” (McShine, 1999: 214) e como instituições de entretenimento especializado.

Por outro lado, no ano de 1975, é publicada uma das obras de base para o início da problematização deste conceito. Da autoria de Michel Foucault, a sua obra *Surveiller et Punir* enuncia uma nova forma de analisar e criticar a noção de dispositivo de poder e, neste contexto específico, de dispositivo institucional.⁵

Nesta obra, Foucault desenvolve uma tese respeitante à crítica da história das estruturas de poder responsáveis pela incorporação na sociedade – denominada por ele de sociedade disciplinar (Foucault, 1999: 239) –, nomeadamente as que implicavam a vigilância e a punição do corpo e da alma de cada sujeito. Realiza, assim, uma genealogia da instituição prisional, do espaço social e arquitectónico do Panóptico e uma análise ao exercício do acto de punição, principalmente no que concerne no tempo decorrido entre o século XVII e o seu tempo.

A ideia e conceito de dispositivo de controlo e vigilância que atravessa toda a obra é-nos descrito por Foucault da seguinte forma:

“Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e

⁴ Referência completa: Kaprow, Allan, Smithson, Robert, “The Museum World”, *Arts Yearbook* 9, 1967, pp. 94-101.

⁵ Nesta mesma linha conceptual, Douglas Crimp (1980) baseia-se no argumento desenvolvido por Foucault para a defesa do museu enquanto “institution of confinement” (in *On Museum’s Ruins*, *October*, vol.13 Summer 1980, p. 45). Giorgio Agamben, na sua tese sobre o conceito de contemporâneo, retoma precisamente a concepção de dispositivo foucaultiano, enquanto lugar de controlo, organização e selecção (in *What is an apparatus? An other essays*, transl. By David Kishik and Stefan Padatella, Stanford University Press: 2009.).

distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos — isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar” (Foucault, 1999: 221).

Na sua comparação entre o dispositivo panóptico e a masmorra, podemos depreender daqui um paralelismo com a própria estrutura organizacional e espacial do Museu: “O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas” (Foucault, 1999: 224). Neste caso, poderíamos considerar que a exposição representa o novo modelo panóptico enquanto o espaço de reservas o antigo modelo de masmorra. O modelo panóptico é exercido, em algumas das suas vertentes em relação aos corpos e à forma como se movimentam e relacionam uns com os outros ou com os objectos no espaço expositivo. O vigilante e a câmara representam a torre em cada uma das salas de exposição. O tempo é controlado bem como a forma como cada sujeito se relaciona, à distância de uma linha amarela, com cada obra. Não será, também, o Museu origem e resultado desta sociedade disciplinar?

Utilizando como base para o seu ensaio a obra de Michel Foucault, Tony Bennett, escreve, em 1988, o ensaio “The Exhibitionary Complex”, publicado na sua obra *The Birth of the Museum: history, theory, politics*.

Partindo, exactamente, de uma genealogia que começa na concepção das Grandes Exposições, nomeadamente as de Londres e Paris, até às noções de panorama e *passage*, Tony Bennett define os pressupostos que levam à constituição da instituição museológica ao longo do século XIX e identifica algumas estruturas que se mantiveram até ao século XX. À luz dos conceitos de sociedade disciplinar, bem como de “carceral archipelago” ou de espaço panóptico advindos da obra de Foucault, Bennett reconhece a concepção do espaço expositivo como sendo detentor de características não só destes espaços mas de um outro a que denomina “Exhibitionary Complex”. Nas suas próprias palavras, defende: “Institutions, then, not of confinement but of exhibition, forming a complex of disciplinary and power relations whose development might more fruitfully be juxtaposed to, rather than aligned with, the formation of Foucault’s ‘carceral archipelago’” (Bennett, 1988: 73). Este espaço e conceito preconizariam uma forma de organizar e ordenar através do acto de expor – “a power made manifest not in its ability to inflict pain but its ability to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order” (Bennett, 1988: 80)– bem como seriam instrumentos de “abertura” à visibilidade e vigilância da relação entre saber-

poder – “The exhibitionary complex provided a context for the permanent display of power/ knowledge.(...) Not, then, a history of confinement but one of the opening up of objects to more public contexts of inspection and visibility” (Bennett, 1988: 79/85).

- **Conexões entre Memória, Museu e Performance**

Escolho, como ponto de partida, uma citação de Diana Taylor: “Memory, like the heart, beats beyond our capacity to control it, a lifeline between past and future.” (Taylor, 2003: 82). Esta citação introduz uma das dificuldades centrais neste projeto de investigação: a diversidade e multiplicidade de autores e referências que tratam o tema da Memória e a impossibilidade de inclusão de todas essas perspectivas que certamente enriqueceriam esta problematização. Optei, assim, por relacionar, novamente, conceitos-chave que abrissem novas possibilidades de discussão da minha própria questão. Tal como Diana Taylor refere na sua citação, o campo de estudo referente à memória caracteriza-se pela sua constante mutabilidade e forte subjetividade, definindo-o como uma linha ténue e de difícil controlo entre o passado e o futuro.

Por sua vez, no trabalho de Marita Sturken, podemos destacar como características principais do processo de construção de memórias, o seu teor fragmentário e múltiplo, i.e., não existe apenas uma linha, mas várias linhas possíveis, várias perspectivas e interpretações: “memory is a narrative rather than a replica of an experience that can be retrieved and relived” (Sturken, 1997: 7).

Ainda da obra, já referida de Marita Sturken, considero pertinente destacar a importante discussão e distinção entre conceitos que serão preponderantes no próprio percurso deste projeto de investigação: história e memória, bem como as pontes entre a memória individual, coletiva e cultural. No que concerne à primeira questão, é imprescindível a referência à obra de Pierre Nora, na qual este argumenta que “History is perpetually suspicious of memory, and its true mission is to suppress and destroy it” (Nora, 1989: 9), fator que assume um grande peso aquando da problemática da institucionalização da história e da memória pelo poder. Por outro lado, Marita Sturken, apesar de não se opor por completo a esta visão, considera que a diluição das fronteiras entre conceitos não nos permite distinções tão absolutas: “I would posit cultural memory and history as entangled rather than oppositional” (Sturken, 1997: 5).

Por fim, e partindo dos estudos de Sigmund Freud e Maurice Halbwachs, Sturken considera que no campo da memória não poderá existir uma divisão tão abrupta como a que é estabelecida no trabalho dos dois autores referidos anteriormente: “the personal

memory are influenced by the work of Sigmund Freud, specifically his contention that the memories of all experiences are stored in the unconscious. (...) Maurice Halbwachs (...) believed, in opposition to Freud, that all personal memory was socially produced” (Sturken, 1997: 4). Marita Sturken defende o conceito de “cultural memory”, como um conceito que se coaduna com o aspeto fragmentário e incompleto da memória «freudiana» e individual, bem como com a questão da construção social da memória coletiva: “cultural memory» to define memory that is shared outside the avenues of formal historical discourse yet is entangled with cultural products and imbued with cultural meaning” (Sturken, 1997: 3).

Em *Museums and Memory*, Susan Crane destaca uma série de aspetos que considero essenciais como ponto de partida para a problematização da relação entre este conceito e a sua institucionalização no museu, bem como com o conceito de performance: “Memory is not a passive process; it evokes emotions and desires, positively or negatively charged; (...) By nature memory is mortal, linked to the brain and the body that bears it, as well as notoriously unreliable and subject to revision; if we would hold onto memory we must find some way to preserve it. Memory is not static, but it can be made to seem so through the creation of forms of representation that attempt to solidify memories’ meanings, and it is through this realm of preservation that memories interact with museums. Memory is an act of ‘thinking of things in their absence’” (Crane, 2000: 2).

a) Memória e Museu: «Memory as a mortal but not a static subject»

Na óptica de Susan Crane, o museu pretende contrariar duas das características inerentes à memória: no que diz respeito à sua mortalidade, o museu contrapõe a preservação; relativamente à não estaticidade, objeta através da exposição.

A mortalidade «diagnosticada» por Susan Crane diz respeito, essencialmente, à componente humana donde todas as memórias são e serão provenientes, mas acima de tudo concerne às formas encontradas para a manter, nomeadamente na vertente que importa reter neste projeto, ou seja, em contexto institucional. Susan Crane problematiza, assim, a questão da preservação museológica:

“Preservation in the museum fixes the memory of entire cultures through representative objects by selecting «what» deserves to be kept, remembered, treasured (...) Museums

deliberately forge memories in physical form to prevent the natural erosion of memory both personal and collective: this is the task of preservation, of creating a new form for knowledge whose purely mental existence is well known to be ephemeral” (Crane, 2000: 3/9).

Em resposta ao ponto da não estaticidade da memória, o poder institucional museológico responde com a exposição, uma técnica que podemos considerar como forma de organizar um certo número de objetos, aos quais se pretende atribuir um significado conjunto e absoluto. A este respeito, Mieke Bal sugere que “The «exposition» of the museal objects puts on display and embodies the discourse of memorial representation that both affirms and informs: informing the viewer of its significance, the object as display also affirms its significance.” (Bal, 1996), ideia que é reforçada, novamente, por Susan Crane “Being collected means being valued and remembered institutionally; being displayed means being incorporated into the extra-institutional memory of the museums visitors” (Crane, 2000: 2)

Estamos, assim, perante a problemática da institucionalização da memória. O processo de institucionalização da memória leva à construção de narrativas numa linha que não possibilita a interpelação, cristaliza-as e é incorporada nos visitantes como sendo uma memória “extra-institucional”. Diana Taylor, descreve, a este propósito: “Museum have long taken the cultural Other out of context and isolated it, reducing the live to a dead object behind glass. Museums enact the knower-known relationship by separating the transient visitor from the fixed object of display” (Taylor, 2003: 66). Ou seja, deturpa e retira o potencial de debate e interpretação/ participação e partilha. Legitima o que o poder e as políticas - «the politics of remembering», como define Marita Sturken, convencionam. Mais uma vez, nos encontramos perante a ideia de dispositivo agambeniano – a memória é utilizada para legitimar essa função de informar “correctamente” e orientar perspectivas: “Museums preserve (a particular) history, (certain) traditions, and (dominant) values. They serve the encounter with otherness” (Taylor, 2003: 66).

Em complemento a estas questões, Joan Gibbons na sua obra acerca da relação entre a arte contemporânea e a memória, evoca, novamente Pierre Nora, e afirma o seguinte: “I noted that artworks not only serve as location for the production and representation of memory but also that institutions such as the museums and gallery serve as locations in

which already located memory in the form of artworks are often housed.” (Gibbons, 2007: 18).

b) Memória e Performance

Regressemos à citação de Susan Crane – ““Memory is not a passive process; it evokes emotions and desires, positively or negatively charged;(...) By nature memory is mortal, linked to the brain and the body that bears it, as well as notoriously unreliable and subject to revision; if we would hold onto memory we must find some way to preserve it. Memory is not static, but it can be made to seem so through the creation of forms of representation that attempt to solidify memories’ meanings, and it is through this realm of preservation that memories interact with museums. Memory is an act of ‘thinking of things in their absence’”: é possível, assim, partir destas componentes identificadas pela autora para estabelecer, desde já, uma ligação entre as próprias características da performance em si, como sendo a sua (a)passividade, a sua mortalidade e a não estaticidade. Como podemos, facilmente, depreender de qualquer apresentação performativa, esteja inserida em contexto artístico ou social, esta é composta por uma natureza ativa e interventiva, seja a nível físico, emocional, afetivo ou intelectual; desaparece assim que termina a sua apresentação e, mesmo que seja retomada com base num mesmo texto, coreografia ou ritual, a performance é sempre distinta da anterior, e, por último, retoma-se a ideia da performance como movimento, como oposto à ideia de imagem, ou seja, como prática que implica também uma reação.

Neste sentido, por que razão se torna tão complexo a conexão entre a performance e a memória? Ou será a institucionalização de ambas que leva a essa mesma complexificação?

Dennis Kennedy, por sua vez, descreve a relação entre memória e performance como duas faces opostas, mas entre si, dependentes:

“In performance, the tension between time and memory acute. Performance is one of memory’s greatest tests, precisely because performance does not elude time, because it decays before our eyes, and thus in the moment of its accomplishment escapes into memory. Its remnants and residues are the stuff of theatre histories. Performance is the opposite of memory yet is impossible without memory. (Kennedy, 2009: 189).

Não será a temporalidade o elemento que as expande?

Numa vertente mais direcionada para o campo da antropologia e dos estudos de cultura, Diana Taylor desenvolve, precisamente, um dos principais contributos para refletir e problematizar esta mesma relação entre memória e performance. Define, logo desde o início da sua obra, a performance como “act of transfer”: “Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated” (Taylor, 2003: 2). Esta possibilidade de a performance ser, não só um elemento produtor de memórias, mas servir igualmente de meio de transmissão/transferência de memórias suas ou exteriores a si, evoca a problemática da sua institucionalização em dispositivos da “memória”, como sendo o museu ou o arquivo. Acerca deste ponto, acrescenta ainda “ephemerality of performance is, of course, profoundly political. Whose memories, traditions, and claims to history disappear if performance practices lack the staying power to transmit vital knowledge?” (Taylor, 2003: 5).

No que concerne ao processo de institucionalização da memória proveniente da prática da performance, nomeadamente, das artes performativas, Peggy Phelan, por exemplo, defende que “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representation.” (Phelan, 1993: 146), delimitando, assim, a vida da performance ao tempo presente.

Por outro lado, Diana Taylor, a propósito desta mesma questão, foca a sua perspetiva na diferenciação das duas estruturas de documentação ou incorporação dessa memória: o arquivo e o repertório. Defende, assim, que a produção destas memórias e a sua transferência a partir da prática da performance só terá espaço de circulação através da estrutura de Repertório, essencialmente, pela sua capacidade de transformação e de partilha, de algo que está sempre em construção. Nas palavras da autora:

“«Archival» memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CD’s, all of these items supposedly resistant to change (...) the archival, from the beginning, sustains power (...) The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory (...) repertoire requires presence (...) being part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same” (Taylor, 2003: 19-20).

Esta ideia de presença referida por Diana Taylor evoca um outro ponto relevante nesta reflexão: o lugar do corpo na relação entre a performance e a memória. Partindo da obra

de Marita Sturken e do seu conceito de tecnologias da memória, o corpo assume, neste contexto, um papel de agenciador e produtor de memórias, capaz desse mesmo ato de transferência (defendido por Taylor) e da transmissão de um novo conhecimento através da transformação. Marita Sturken identifica-o, assim como um dos meios ativos do processo de “embodiment of memory”:

“I take the term «technology of memory» to mean not only memorials, objects, and images but the body itself. Throughout history, the body has been perceived as a receptacle of memory, from the memory of bodily movement, such as walking, to the memory of past events in physical scars, to the memory of one’s genetic history in every cell (...) These are technologies of memory in that they embody and generate memory and are thus implicated in the power dynamics of memory’s production.” (Taylor, 2003: 10/12).

- **Performance(s) e Performatividade(s)**

- a) Performance(s)

O étimo “performance” é, notoriamente, uma das palavras do século XXI. Apesar de ter origem, ainda, na segunda metade do século XX, o seu significado e uso têm-se vindo a intensificar cada vez mais. Primeiramente, ‘performance’ vem do verbo inglês ‘to perform’, ou seja, executar. Contudo, é necessário deslindar a amplitude desse termo, a que áreas se adequa e qual a que mais nos interessa neste contexto.

Assim sendo, o termo ‘performance’ pode ser aplicado a um conjunto muito vasto de actividades que vão desde o ritual, o jogo, desporto, entretenimento, política, arte e, inclusivamente, ao quotidiano, nomeadamente no que diz respeito às nossas interacções sociais, profissionais e pessoais (Schechner, 2006: 2). Noutros casos, o termo é aplicado para nos referirmos a questões mais específicas. Sigamos os exemplos dados por Richard Schechner: “In business, sports and sex «to perform» is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, «to perform» is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, «to perform» is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching” (Schechner, 2006: 28). Desta forma, podemos constatar que a ideia comum a todas as vertentes em que este termo é aplicado denotam a prática de uma acção, implicam o agir.

Através dos trabalhos, não só de Victor Turner ou de Richard Schechner, mas também de autores como Erving Goffman, o termo «performance» adquire um sentido que remete para o campo ontológico da cultura e estabelece, igualmente, uma estreita relação com os conceitos de teatralidade ou dramaturgia social. Paulo Raposo, num dos seus artigos, refere: “(...) as performances culturais (mas claramente também as artísticas) são processos históricos situados e não meros eventos efémeros *in actu* e *in situ* que se esgotam na performance propriamente dita. E, ainda que esse efeito de situacionalidade histórica processual tem implicações nos *modos performáticos* (performance e também teatralidade) que assim se transformam e se reconfiguram mas também se interconectam ao longo desse percurso” (Raposo, 2010: 26).

b) Performatividade(s)

Um outro conceito que tem vindo a ser trabalhado neste contexto é o de performatividade. Este conceito está intimamente ligado ao pós-modernismo, no qual esta ideia de performance se estende para além das artes e dos rituais e abrange todos os aspectos da vida social e artística (Raposo, 2010: 29).

Neste ponto, é preponderante evocar a genealogia realizada por Erika Fisher-Lischte acerca da relação entre o conceito de performance cultural e performatividade, na qual reconhece, nomeadamente, a cultura europeia como eminentemente performativa, já desde a Idade Média:

“Até mesmo no século XVIII, quando a alfabetização e a literacia se expandiram à população de classe média, a leitura era raramente executada como um acto silencioso isolado dos outros, mas antes como uma leitura em voz alta para outros, em diferentes tipos de círculos. A este respeito, não parece exagerado declarar que a cultura europeia, pelo menos até ao final do século XVIII consistia, em grande parte, em diferentes géneros de performance cultural.” (Fischer-Lichte, 1998: 145).

Igualmente na teoria da literatura, Roland Barthes concentrou-se na *écriture*, em vez de no texto estático e, na filosofia, John L. Austin esboçou a ideia do denominado acto de fala. No início dos anos 50, desenvolveu uma filosofia da linguagem que apresentou nos Colóquios William James da Universidade de Harvard em 1955, numa série intitulada: *How to do things with Words*. Nela explicou a ideia de que as expressões linguísticas não servem apenas para descrever um procedimento ou para enunciar um facto mas,

mais do que isso, a sua mera expressão executa simultaneamente um acto, tal como, por exemplo, o acto de descrever, afirmar, prometer, felicitar, praguejar, etc. O que os utilizadores da linguagem sempre souberam de forma intuitiva e praticaram correspondentemente foi, pela primeira vez, articulado numa filosofia da linguagem: a linguagem não tem apenas uma função referencial, tem também uma função performativa (Fischer-Lichte, 1998: 146).

No campo artístico ocidental, de novo, assistimos a todo um movimento de deslocamento do que poderíamos chamar o foco na teatralidade para o foco na performatividade que se deu ao longo dos séculos XIX e XX até ao presente. O teatro realista e em particular o teatro épico de Brecht, forçava justamente a audiência a não se acomodar, tornando desconfortável o poder da ilusão teatral e convidando os espectadores (e os próprios atores) a refletirem criticamente sobre o que viam. Samuel Beckett levou este desconforto aos seus limites, fragmentado em puzzles de personagens, espaços e situações que rompiam com aquele modelo naturalista e realista. Antonin Artaud procurou o mesmo efeito através do seu teatro da crueldade, onde a violência e o carácter sacrificial dos atores colocavam a vida humana posta em palco num tempo/ espaço sagrado e ritualístico. Paulo Raposo a propósito deste percurso, afirma: “A ideia de representação (ilusão teatral) estaria aqui convocada a ser abolida e a vida de facto nascia e fluía justamente através da performance” (Raposo, 2010: 23).

Por sua vez, Margarida Brito Alves acrescenta:

“Entendida como um acto criativo, a noção de performatividade introduz também uma alteração na tradicional relação entre autor, obra e espectador. Ao implicar uma sobreposição entre obra e corpo, esta noção faz convergir o momento de produção com o de recepção. Ou seja, o acto de produzir, o desvelamento, coincide com apresentação da própria obra produzida – que deixa de surgir como um resultado final, como um produto de uma acção, para passar a constituir-se como uma sequência produtiva. Ao mesmo tempo em que a obra é produzida, é igualmente recebida, tratando-se, portanto de um processo, desenvolvido em tempo real e em espaço real, que coloca o corpo humano no centro da produção e da recepção.” (Alves, 2010: 110).

Este conceito de performatividade bebe, essencialmente, da prática da *performance art*, eixo e conceito central em todas as práticas artísticas do século XX.

c) Entre Performance Art e Artes Performativas

A *performance art*, desde os futuristas até aos dias de hoje, é caracterizada como uma expressão artística que vive da procura de outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano, bem como, da provocação do público, obrigando-os a repensar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura. Quando tratamos das artes performativas e a sua relação com a ‘performance art’, nomeadamente o teatro, percebemos que existem vários pontos divergentes. O que, no meu ponto de vista, se mostra mais pertinente é o próprio lugar do performer. Na ‘performance art’, o performer é o artista e não uma personagem e o conteúdo raramente segue uma narrativa nos moldes tradicionais (Goldberg, 2007: 9). A versatilidade de géneros da ‘performance art’ é múltipla; tanto pode consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral; pode durar breves minutos ou várias horas; ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes; ser fruto de improvisação ou de muitas horas de ensaio. Boccioni, por exemplo, considerava que através da performance se poderia implantar um novo tipo de teatro artístico (Goldberg, 2007: 20). Ainda assim, muitos artistas defensores da performance assumiam-se como contrários ao teatro. Todavia, o teatro não poderá ser rejeitado na sua totalidade quando falamos em ‘performance art’. A simples presença de um público que assiste a uma acção já é um dos elos de ligação entre ambos.

Há que realçar o facto destas divergências se terem vindo a desvanecer, nomeadamente a partir da década de 80, quando a ‘performance art’ passou a integrar os programas oficiais de instituições e escolas de arte, assim como dos ‘media’. Muitos artistas assentaram os seus trabalhos na junção da ‘performance art’ com o teatro, tais como Robert Wilson, Richard Foreman ou Pina Bausch.

Uma Estrutura em Perspectiva

De forma muito resumida, pretendo apresentar, neste ponto introdutório, um esquema dos principais temas e capítulos que estruturam esta tese. Divide-se, assim, em três partes principais que se irão cruzar, em jeito de conclusão num último capítulo de considerações finais, no qual os pontos de encontro e desencontro entre cada um serão discutidos e mantidos em aberto para novas perspectivas.

A primeira parte denomina-se “Quando o Museu (tenta) institucionaliza(r) a performance” e enceta uma primeira reflexão sobre um processo que tem vindo a adquirir cada vez mais relevância nomeadamente nos museus de artes performativas (onde se incluem os museus dedicados ao teatro, dança e música) bem como nos museus de arte contemporânea, nos quais as evocações a uma prática performática e a diversos conceitos de performance têm sido, actualmente, uma presença não só a nível de novas incorporações, mas também nas programações e projectos curatoriais. Este capítulo foca-se, assim, nestes processos de institucionalização, numa retrospectiva sobre a criação e o papel destas tipologias museológicas desde os últimos anos até à actualidade, nomeadamente, no contexto europeu e, num segundo ponto, a discussão assenta no conceito de “políticas da memória”, tendo, acima de tudo, em conta as duas instâncias de gestão de colecções e de exposição destas instituições. Neste ponto, surge o primeiro conjunto de casos de estudo que nos irão dar umas algumas perspectivas e alternativas de reflexão sobre os mecanismos em torno da memória e da relação que esta estabelece entre o museu e, especialmente, a performance artística. No que concerne aos projectos artísticos em análise, estes são: o trabalho de Gustavo Ciríaco, *Sala de Maravilhas*, apresentado em Tóquio e no Rio de Janeiro, ambos em 2013; o projecto de longa duração dinamizado pela Karnart, Gabinete de Curiosidades; *Tudo foi Capturado (até os movimentos do Cabrito)*, da autoria de Alexandra do Carmo e apresentado na Galeria Quadrum (Lisboa) em 2011; o processo artístico e documental do trabalho desenvolvido por Vânia Rovisco em *Re-Acting to Time: Portuguesees na Performance* (desde 2014 até à actualidade); o arquivo/ museu sempre em construção de Joana Craveiro e com produção do Teatro do Vestido, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* (numa primeira apresentação em 2014) e a proposta de *reenactment* de um conjunto de obras de *performance art* dos anos 1960 e 1970, por Marina Abramovic, apresentada no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 2005, *7Easy Pieces*. No que diz respeito a projectos curatoriais de relevo sobre esta primeira temática, serão centrais os seguintes: *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, comissariada por Paul Schimmel, patente entre 1998 e 1999, no Museum of Contemporary Art of Los Angeles (EUA), MAK – Austrian Museum of Applied Arts (Austria), Museum of Contemporary Art (Tokyo, Japão) e no MACBA – Museo d’Art Contemporani de Barcelona; *Um Teatro sem Teatro*, comissariada por Bernard Blistène e Yann Chateigné, patente no MACBA – Museo d’Art Contemporani de Barcelona (Espanha) e no Museu Colecção Berardo (Lisboa, Portugal), entre 2007 e

2008 e o mais recente, *Pina Bausch and the Tanztheater*, com curadoria de Rein Wolfs, Salomon Bausch e Miriam Leysner, patente entre 2016 e 2017, na Bundeskunsthalle (Bona, Alemanha) e em Martin-Gropius-Bau (Berlim, Alemanha).

Na segunda parte, o foco vira-se para o seu inverso e apresenta-se inserido no tema Performance como Prática Curatorial do Museu: Ritmos e Coreografias Artísticas e Sociais. Neste capítulo, emergem os conceitos de performatividade(s) do espaço museológico, não só por parte das suas programações e projectos curatoriais, mas também pelos novos fluxos de visitantes, pelos ritmos marcados das visitas e pelos itinerários definidos dos cartões turísticos. Estas questões irão, igualmente cruzar-se com os temas da participação e das interactividades, bem como o papel que estas práticas artísticas de cariz performativo vão adquirindo enquanto elementos curatoriais e programáticos destas instituições. Neste sentido, partimos das experiências dos trabalhos artísticos de Andrea Fraser – *Museum Highlights – A Gallery Talk* (1989) ou de *Little Frank and His Carp* (2001), a obra duracional de Dora García, *El Reino* (apresentado no MACBA – Museo d’Art Contemporani de Barcelona, em 2003), as instalações disruptivas e performáticas de Cildo Meireles, nomeadamente *Eureka/Blindhotland* (1970-75), *Fiat Lux* (1973-79) e *Atraves* (1983-89), e do interessante projecto curatorial *Move: Choreographing You* (2011) na Hayward Gallery do Southbank Centre em Londres numa troca entre as diversas instâncias e sentidos deste exercício performativo entre os agentes deste lugar: a instituição, a obra e o visitante. Por outro lado, é ainda neste capítulo que se introduz uma apropriação do conceito de “coreografia” numa relação estreita com a práticas de programação destas instituições e que faz emergir um conjunto de problemáticas sociais, culturais e artísticas em constante efervescência no museu, na prática artística e na esfera pública; este conceito é convocado através da experiência de projectos curatoriais e de programas desenvolvidos nos últimos anos, preponderantes e que atribuem uma perspectiva distinta, nomeadamente através trabalho e na metodologia artística de Tino Seghal, a abordagem de Boris Charmatz no Musée de la Danse e no projecto que realizou na Tate Modern em Maio de 2015 – *If Tate Modern was Musée de la Danse?*, ou no ciclo anual do Museu Serralves, com a primeira edição em 2015, *O Museu como Performance* bem como os Programas Públicos do Museo d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Na terceira parte, serão trabalhados, essencialmente, os conceitos em torno da crítica institucional, arte activista e as dinâmicas entre as performances artísticas e as

performances sociais no contexto da instituição museológica, num capítulo denominado “Poderá a Performance transformar o Museu?”. Aqui serão os processos e os mecanismos por estes criados, sejam em contexto artístico, curatorial ou da própria estrutura institucional que estarão em foco e que colocam na balança as possibilidades de atingir um novo museu para o futuro. A obra de Andrea Fraser, não só dos projectos artísticos mas também da componente teórica que foi desenvolvendo, bem como o projecto de Rui Mourão, *Os Nossos Sonhos não cabem nas Vossas Urnas*, apresentado em Lisboa (em diversas instituições museológicas e patrimoniais) em 2014, de Filip Noterdaeme, o *HoMu – The Homeless Museum of Art*, num conjunto de acções e intervenções públicas que duraram entre 2003 e 2013, a performance realizada por diversos artistas, poetas e intelectuais portugueses, em 1974, e que ficou conhecida como o *Enterro do Museu Soares dos Reis*, no Porto; o trabalho de Joana Craveiro em *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* (2014 até à actualidade), e uma perspectiva global sobre a estrutura e os fundamentos que deram origem ao Musée de la Danse, na direcção de Boris Charmatz, sediado em Rennes (França) desde 2009, e o MACBA – Museo d’Art Contemporani de Barcelona, no que diz respeito aos seus programas públicos e a emergência de uma voz política.

Este entrelaçar de argumentos e de perspectivas, com um foco central na emergência das questões ou das respostas construídas não só pela componente curatorial quanto artística irão traduzir-se numa tentativa de escrita curatorial, na qual seja visível e perceptível a voz do meu próprio gesto e os ecos que a ele deram origem. É essa metodologia de investigação e de escrita que passarei a introduzir no ponto seguinte.

Curadoria como gesto de escrita: uma prática teórica e metodologias de investigação

1 - O que é a curadoria? Que gesto é esse? Um gesto de tomada de posição? Um acto performativo? Um processo de inscrição?

Após uma breve passagem pelos principais conceitos e referências que têm vindo a orientar todo o processo de investigação deste projecto de doutoramento bem como da estrutura que esta irá assumir, parece-me pertinente introduzir algumas linhas sobre a(s) metodologia(s) que, de alguma forma têm servido de base de trabalho neste percurso. Gostaria, dessa forma, de iniciar pelo conceito, mas também pela prática da curadoria, enquanto área de conhecimento, prática teórica, de transmissão, bem como enquanto

área de trabalho museológica e do campo artístico. Convém desde já distanciar-me da concepção abrangente deste conceito, relacionado, nos últimos anos, a um conjunto de actividades das mais variadas áreas profissionais, como são exemplo a sua aplicação ao *design*, à decoração ou à arquitectura. São, contudo, relevantes as relações que este conceito estabelece com a programação cultural e ao qual tem também vindo a ser aplicado, como a curadoria de festivais, de cinema ou de teatro.

O conceito de curadoria surge, precisamente, no seio dos museus e galerias de arte, predominantemente entre as décadas de 1960 e 1970, mas adquirindo uma área de trabalho própria principalmente a partir da década de 1990 (O'Neill, 2007: 12/13), no sentido de especializar e profissionalizar o trabalho de quem concebe e organiza uma exposição de arte, tenha esta fins comerciais ou somente de divulgação cultural. Proveniente do idioma inglês, é relevante recuar até à origem etimológica da palavra: “to curate” está assim, etimologicamente, relacionada com a palavra “cure” (cura), daí a estreita ligação entre “curating” e “curing”. Boris Groys refere, na obra *Art Power*, essa mesma ligação: “In its origin, it seems, the work of art is sick, helpless; in order to see it, viewers must be brought to it as visitors are brought to a bedridden patient by hospital staff. (...) The process of curating cures the image’s powerlessness, its incapacity to present itself. The artwork needs external help, it needs the exhibition and the curator to become visible.” (Groys, 2008). Boris Groys parte de um princípio de impotência e de não autonomia da imagem e da obra de arte em qualquer contexto em que esta possa estar presente, sendo que para que se torne visível, necessite, sempre, deste processo de “cura”, que, interpreto, aqui, um pouco mais à luz das práticas curatoriais contemporâneas, enquanto um processo de mediação. Ainda assim, e como acontece nomeadamente nos processos de apresentação de arte pública, esta vê reforçada o seu potencial de intervenção justamente no facto de não estar sujeita a esse processo de mediação institucional. A obra de arte não necessita do processo de curadoria ou do curador para que seja “curada”, revitalizada ou mesmo para criar o seu espaço de apresentação, mas sim enquanto ferramenta de leitura, diálogo ou encontro. Por outro lado, e tendo em conta, os inúmeros processos curatoriais passíveis de ser analisados e estudados, este inicia-se muito antes desse momento de visibilidade ou de mediação: começa, precisamente, num processo de selecção e numa investigação sobre um eixo temático ou sobre a obra de um ou mais artistas e na procura de uma ou mais perspectivas que possam, de alguma forma, ser transmitidas e partilhadas. Terry Smith

reforça, exactamente, este ponto de partida bem como introduz a ideia de um espaço partilhado, ao qual gostaria de atribuir, neste contexto, uma dimensão não só de espaço ou plataforma física, mas de lugar de partilha e de presença de diversos agentes e intervenientes: “To exhibit is (...) to bring a selection of such existents or newly created works of art, into a shared space (which may be a room, a site, a publication, a Web portal, or an app) with to aim of demonstrating, primarily through the experiential accumulation of visual connections, a particular constellation of meaning that cannot be made known by other means (...)” (Smith, 2012: 30). Este lugar partilhado é onde podemos ver emergir as relações estabelecidas por esse mesmo processo de curadoria, enquanto um lugar de encontro entre obras, entre o visitante e os diálogos que estas mantém entre elas e com o sujeito, um encontro, também, entre as dimensões material e imaterial que caracterizam a exposição: “L’exposition fait partie des entités les plus ambivalentes que soient: elle est à la fois une entité matérielle, puisqu’il s’agit d’une présentation singulière et contextuelle de quelque chose et une entité immatérielle, en ce qu’elle implique un ensemble de relations entre des objets, entre ces objets, un lieu et un public et même entre les membre du public.” (Glicenstein, 2009: 11). A prática curatorial tem, assim, de convocar estas duas dimensões ao longo do processo de selecção, pesquisa, organização, montagem e divulgação deste lugar que vai construindo em cada uma destas etapas: é assim, também, o encontro entre um objecto que se cria/ constrói e um acto, um gesto e uma tomada de posição, uma perspectiva que se desenha e assume.

É nesta ideia da curadoria enquanto um acto – e neste caso, poderemos recorrer à pertinência da afirmação de Bridget Crane, no qual a autora refere: “Curatorial practice is intrinsically performative because it is bound up with the moment of encounter: it is realized through a coming together of its component parts that can only even be encountered in the instant.” (Crane, 2013: 209) – que pretendo situar igualmente a perspectiva e a análise crítica que esta tese tenta preconizar. A curadoria enquanto gesto, que implica uma acção, uma performatividade e que vai transformando, reinterpretando e confrontando este lugar de partilha que pode ser construído no contexto institucional, nomeadamente no museu.

Ao longo do processo de investigação deste projecto, este gesto tornou-se não só uma base prática de trabalho, mas também uma lente teórica de reflexão acerca dos conteúdos, mas também da forma que esta tese poderia assumir enquanto um processo

de escrita. Assim, identifico ao longo dos capítulos que se seguem esse gesto de escrita que parte exactamente da prática curatorial. Neste sentido, será igualmente central introduzir a perspectiva de Giorgio Agamben acerca deste conceito: “What characterizes gesture is that in it nothing is being produced or acted, but rather something is being endured and supported. The gesture, in other words, opens the sphere of *ethos* as the more proper sphere of that which is human.” (Agamben, 2000), mais à frente refere ainda “If dance is gesture, it is so, rather, because it is nothing more than the endurance and the exhibition of the media character of corporal movements. The gesture is the exhibition of a mediality: it is the process of making a means visible as such. It allows the emergence of the being-in-a-medium of human beings and thus it opens the ethical dimension for them.” (Agamben, 2000). Esta presença conceptual entre o produzir e o agir, um conceito *in-between* e uma mediação que abre uma linha do *ethos* nesse mesmo movimento de dar a ver alguma coisa. Enquanto escrita, há igualmente um gesto, que neste contexto parte, como já referi, de uma prática e perspectiva curatoriais, e que se inscreve no papel do autor ou do curador.

A ideia de escrita enquanto processo de inscrição de narrativas ou discursos pode aqui ser contrariado pela perspectiva que nos traz a curadoria de uma partilha de perspectivas, mas que não adquire um carácter absoluto, mas de diálogo. Este percurso persegue esse ponto entre uma narrativa que não cristaliza mas que interpela. Dessa forma, surge, também, a questão de uma área disciplinar própria na qual esta tese se possa inserir e a recusa de que possa ser agregada a uma só, apesar da sua ligação lógica, por exemplo, ao campo da história da arte. Permanece, então, a questão: sob que forma nos surge este gesto de escrita por parte de um autor-curador? E em que ponto a mediação desse gesto acontece?

Retomo, antes da apresentação dessas mesmas possibilidades entre o Catálogo, o Arquivo e uma Metodologia, a perspectiva de Giorgio Agamben sobre o lugar desse gesto de escrita e que tentarei procurar no cruzamento destas linhas de análise:

“The place of the poem – or, rather, its taking place – is therefore neither in the text nor in the author (nor in the reader): it is in the gesture through which the author and reader put themselves into play in the text and, at the same time, are infinitely withdrawn from it. The author is only the witness or guarantor of his own absence in the work in which he is put into play, and the reader can only provide this testimony once again, making

himself in turn guarantor of the inexhaustible game in which he plays at missing himself.” (Agamben, 2007: 71).

2 - Um catálogo?

Num formato eminentemente discursivo, o catálogo será um dos lugares onde este gesto de escrita e de mediação poderia decorrer. Em diferentes formatos (nos dias de hoje, abrem-se inúmeras possibilidades entre um formato físico ou digital), o catálogo é um objecto que faz parte integrante de toda a narrativa e processo curatoriais e, nos melhores exemplos, complementa a própria exposição com outras ligações, diálogos e temas que, por norma, são introduzidos por outros autores, curadores ou artistas convidados. É, claramente, um objecto de cariz literário e que enumera e apresenta as obras presentes nessa exposição, relevando aspectos que ficam por vezes menos visíveis no espaço físico onde a obra foi exposta. Por outro lado, é, de alguma forma, um perpetuador da memória desse acontecimento, nomeadamente no que às exposições temporárias diz respeito. Como refere Melania Townsend, o catálogo surge inserido num conjunto de materiais utilizados em contexto curatorial e que pertencem a uma prática da linguagem e de comunicação: “In discussing language with reference to curating, one invariably implies the catalogue, labels, didactics, and other vehicles of interpretation used to communicate with the public. The language used to discuss art, certainly in the past twenty years, has overwhelmingly relied on other disciplines, despite the increasing pressure to professionalize curatorial practice.” (Townsend, 2003: XV). Por outro lado, Bruce Ferguson menciona o carácter restritivo desse mesmo objecto, não só na sua componente de linguagem própria da curadoria, mas também enquanto crítica: “a foregrounding of the theoretical insistence of works of art over their material register. Text over experience. Authority over response. The questions that arise instead are what kind of language, how much language, and to whom are these languages addressed? And have we, as curators, become text addicts rather than art addicts?” (Ferguson in Townsend, 2000: XV).

O catálogo torna-se um recurso que restringe o acesso aos seus conteúdos e à experiência que, de certa maneira, se propõe transmitir, seja pelo uso de uma linguagem cristalizada ou demasiado especializada, ou mesmo pela ausência de uma crítica própria orientada para a interpelação e não tanto para a descrição desses mesmos conteúdos.

Relevam-se, assim, sobre o formato de Catálogo, um conjunto de críticas que abrem portas à busca de novos meios para o exercício deste gesto de escrita e de mediação.

3 – Um Arquivo: um ponto de partida, um recurso flexível e uma prática de montagem; A investigação enquanto construção de um arquivo?

Este será possivelmente um dos conceitos mais trabalhados e em foco na produção não só artística, crítica como curatorial dos últimos anos, nomeadamente desde a década de 1990 até à actualidade. Uma tendência, um novo campo de análise crítica e novas perspectivas e actualizações têm vindo a ser problematizadas e construídas à luz da reformulação deste conceito. Seria inevitável que não constasse como uma das opções deste espectro relativo ao processo e à gestualidade curatoriais e da sua inscrição enquanto escrita.

Enquanto instituição intimamente ligada ao poder, o arquivo apresenta-se, originariamente, enquanto lugar de exercício de poder patriarcal, de hierarquização e de construção de uma narrativa oficial, mas que encerra, no seu interior, em potencia, a possibilidade da sua própria democratização (no que ao acesso e à organização diz respeito) bem como de novas interpretações. Jacques Derrida é essencial neste desenho e caracterização do arquivo, mas também no diagnóstico de um mal latente, de uma necessidade de transformação:

“to be *en mal d'archive* can mean something else than to suffer from a sickness, from a trouble or from what the noun "mal" might name. It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement. No desire, no passion, no drive, no compulsion, indeed no repetition compulsion, no "mal-de" can arise for a person who is not already, in one way or another, *en mal d'archive*.” (Derrida, 1995: 57).

Num mesmo sentido patológico, Hal Foster também descreve no seu artigo, já de 2004, essa compulsão pelo arquivo, como se de um íman se tratasse, denominando-o de “The Archival Impulse”. Neste artigo, Hal Foster, através dos projectos artísticos de Thomas

Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean, artistas cujo trabalho tem utilizado o conceito de arquivo como ponto de partida, retoma a ideia de um lugar onde estão depositados recursos e documentos que poderão ser (re)activados através de uma reinterpretação artística, mas também histórica, política ou cultural subjacente a esses mesmos recursos e ao próprio lugar de arquivo. Nas palavras do autor, esta busca do e no arquivo por parte deste conjunto (ao qual acrescenta mais nomes ao longo do artigo) de artistas apresenta-se como “a gesture of alternative knowledge or countermemory.” (Foster, 2004: 4).

A procura de uma maleabilidade deste lugar e dos seus mecanismos de poder e hierarquização tem levado a mesma questão ao seio de outras instituições similares, como é o caso dos museus (também estes dispositivos de arquivo, nos quais, parte do arquivo, se encontra em exposição), nomeadamente os museus de arte contemporânea, onde a efervescência destas experiências artísticas tem efeitos mais imediatos e de contágio. Ao assistir a esta progressiva viragem no campo artístico, as práticas institucionais e curatoriais têm, de alguma forma, se adaptar e reavaliar os pressupostos nos quais assentam. A este respeito, é interessante recuperar o argumento de João Ribas na acepção da relação entre o conceito de arquivo ou do acto de arquivar e de contemporaneidade: “[About]The recent emphasis on archival practices in contemporary art (...) The archive is itself not a question of the past but rather of the future, of a concern with a responsibility for tomorrow. (...) Such practices represent an ongoing process of archiving the contemporary; they are a form of temporal displacement producing a future past.” (Ribas, 2013: 107/108).

A prática curatorial, por sua vez, desenvolve, em cada processo próprio, a construção de um arquivo, assumindo as etapas desse gesto: uma selecção e a construção de uma perspectiva e narrativa sobre os diálogos entre os objectos/ documentos que reúne. Um projecto curatorial, por outro lado, pode, tal como os arquivos utilizados pelos artistas referidos por Hal Foster, ser o ponto de partida para essa maleabilidade e releituras dialéticas, bem como o resultado desse mesmo processo. João Ribas introduz neste sentido um aspecto relevante: “exhibition practices have functioned as the «archive» of the contemporary, as «the system that governs the appearance of statements» in the Foucauldian sense, and as such (...) they structure the contemporary as a historical and institutional object” (Ribas, 2013: 97).

De alguma forma, e tendo em conta esta perspectiva, é dessa forma que se apresenta também esta investigação: uma construção inevitável de um pequeno arquivo temático, maleável, não hierarquizado e que pretende abrir espaço para outras leituras, através de um gesto consciente, de uma posição em tradução num acto de escrita.

4. A escrita que denuncia uma metodologia de investigação: entre a arqueologia, etnografia e a curadoria;

Sobre a possibilidade de concepção e definição de uma metodologia de investigação própria, coloca-se ainda em debate o campo da investigação artística ao qual, por exemplo, o doutoramento a que me propus pretende dar uma resposta numa perspectiva mais global. A ligação e o diálogo entre a prática artística e a teoria bem como com as metodologias das ciências sociais são um percurso que, aos poucos, tem vindo a ser experimentado não só por artistas como por investigadores, mas ainda sem uma resposta clara ou exacta. É um campo de experimentações e de multiplicidades. Na publicação *Curating Research*, Paul O'Neill reflecte sobre algumas destas questões, na sua relação com a prática da curadoria, também esta uma prática de investigação:

“One might also wish to point to differences between the predominant institutional forms within which these debates unfold – between the academy and the gallery; the studio and the exhibition; the university and the museum; education and infotainment; and between formally accredited academic fields and informal reputational economies. However, it should be acknowledged that the artistic research debate has managed to operate across a much wider institutional terrain than just the academy, and it has, in many respects, managed to escape the procedurally focused orbit of higher arts education.” (O'Neill & Wilson, 2015: 16).

Ao referir, aqui, este campo da investigação artística, estabelece-se uma diferenciação entre o exercício historiográfico da história da arte ou mesmo da estética, e de um novo campo de intersecções e de emergência de problemáticas através do cruzamento entre as práticas artísticas e as metodologias díspares das ciências sociais.

Por outro lado, e focando-me agora no tema concreto deste ponto, a curadoria poderá surgir enquanto prática metodológica desta investigação através da relação que

estabelece com o conceito de *montage*⁶. Maria Lind refere, exactamente, essa dimensão de processo de montagem e de cruzamentos que esta prática metodológica atribuí ao próprio gesto curatorial: “I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turns and tensions [...]” (Lind, 2012).

É com base num princípio de relação dialéctica que emergem, ao longo desta investigação, os cruzamentos entre diferentes práticas metodológicas, nas quais a curadoria toma um lugar de proeminência. Por outro lado, a perspectiva de uma arqueologia e etnografia dos casos de estudo e das instituições museológicas seleccionadas enquanto elementos fulcrais do discurso desta tese, desenham o argumento principal dos capítulos que dela fazem parte. Ou seja, tal como numa proposta curatorial, o gesto que dá origem ao discurso parte do diálogo entre as obras ao invés de estas servirem enquanto suporte de um argumento elaborado previamente.

⁶ O conceito de montagem na perspectiva de G. Didi-Huberman emerge enquanto prática metodológica na qual o conhecimento é construído de diversas perspectivas (incluindo perspectivas distantes na sua proveniência temporal e espacial) e enquanto prática dialéctica. Focada no estudo da imagem e da cultura visual, no qual o autor defende a imposição de uma tomada de posição. Consultar mais sobre o conceito nas seguintes obras: *Quand les images prennent position* [L’Oeil de l’histoire, 1), Paris, Minuit, 2009; *Remontages du temps subi* (L’Oeil de l’Histoire, 2), Paris, Minuit, 2010 ou *Atlas ou le gai savoir inquiet* (L’Oeil de l’histoire, 3) Paris, Minuit, 2011.

Capítulo I – Quando o Museu (tenta) institucionaliza(r) a Performance...

Parte 1 - Museu, lugar das Artes: refúgio, tempos, poder e legitimação

1. Lugar de Refúgio(s)

Esta referência a um lugar de refúgio, numa idealização utópica não só do museu, mas também da relação que este vem estabelecendo com o conceito de “Arte” bem como com a própria prática artística, tem o seu ponto inicial num aspecto que, de alguma forma, não deixa de ser autobiográfico, mas também proveniente das primeiras leituras com as quais fui contactando nesta área disciplinar, nomeadamente Barbara Kirshenblatt-Gimblett, James Cuno, André Malraux e Francisca Hernandez. Houve, desde muito cedo, possivelmente antes de imaginar que poderia dedicar uma parte da minha vida à reflexão sobre estes temas, um certo encantamento pelos espaços das artes, onde estas estariam em apresentação (o que inclui, aqui, o Teatro ou mesmo o espaço exterior, das ruas das cidades) mas também o espaço onde as artes teriam um lugar de refúgio do tempo, onde estariam protegidas do desgaste e onde, ilusoriamente, me via sempre sozinha a conhecê-las ou a revisitá-las, como se aquele também fosse o meu refúgio do tempo. Esse espaço era o Museu de Arte. Um lugar de refúgios, de construções utópicas, de encontros e de imaginação. Parecia-me, porém, nesse momento um lugar irrepreensível, claro. Contudo, ao longo dos anos, fui-me questionando sobre o que estaria nos bastidores desse refúgio, ilusoriamente pacífico e democrático.

De certa forma, James Cuno traduz a carga sensitiva que este lugar exercia:

“The public has entrusted in us [the Museum], the authority and responsibility to select, preserve, and provide its access to works of art that can enhance, even change people’s lives. And in turn, we have agreed to dedicate all of our resources – financial, physical and intellectual – to this purpose [...] In the wake of the events of September 11, that still darkening cloud in which it is hard to find a silver lining, let us be reminded that we can best earn that trust simply, by remaining open as places of refuge and spiritual and cultural nourishment. In museums people can experience a sense of place and be inspired, one object at a time, to pursue the ideal of objectivity and be led from beauty to justice by a lateral distribution of caring” (Cuno, 2004: 73).

Este era, justamente, o sentido que via no lugar do Museu: um lugar espiritual, quase sagrado, onde se encontravam os Mestres e as suas obras, onde cada obra encerrava como potência a capacidade de nos transformar, um lugar de encontro entre a estética e a ética. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, igualmente no ano de 2004, corrobora este significado de lugar de refúgio: “A refuge for things and people – literally, a building dedicated to the muses and the arts they inspired – the museum puts people and things into a relationship quite unlike anything encountered in the world outsider” (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 1).

No entanto, a minha condição, de certa forma privilegiada enquanto europeia, não me possibilitou o choque imediato com a lógica vertical e de orientação política bastante efectiva, através da qual o museu procurava estabelecer essa relação entre as pessoas e os objectos que exhibia. Não só esta contrapartida de uma relação centrada no objecto e na sua materialização, como a ausência de outros Mestres e outras obras foram se mostrando enquanto elementos constantes desse lugar de refúgio, mas também de silêncios e de um lugar para as pessoas, mas não para todas as pessoas.

Afinal, o lugar que nos é descrito como “this is what visitors most want from us: to have access to works of art in order to change them, to alter their experience of the world, to sharpen and heighten their sensitivities to it, to make it come alive anew for them, so they can walk away at a different angle to the world” (Cuno, 2004:73), seria presente a uma dupla questão: será que, de facto, poderemos caracterizar o museu enquanto esse lugar no qual se experienciam e vivem novas sensibilidades, no qual o visitante poderá construir novas formas de ver o mundo, mas que lhe são condicionadas pelas políticas deste lugar e não tanto como espaço aberto para uma construção livre, com acesso a várias e opostas perspectivas? É, então, um lugar onde se constroem narrativas de interpretação do mundo, que atribuem ao visitante uma perspectiva, mas que não foi encontrada por ele? Ou será esta uma descrição de um lugar utópico, ainda em construção?

Por outro lado, e regressando às referências iniciais, tanto André Malraux como Francisca Hernandez vão ao encontro deste lugar utópico, atribuindo-lhe um papel supremo na relação do mundo com as artes (Malraux, 1965: 11) (nomeadamente no que ao Ocidente diz respeito) e que de certa maneira, essa é uma relação encriptada com um elemento sagrado e com o qual, já passados mais de dois séculos após a criação dos

primeiros museus, teimamos em alimentar e em não conseguir ou saber como quebrar. Desta forma, nas palavras da própria autora: “el museo puede considerarse como un templo e espaço sagrado donde tiene lugar la manifestación de la beleza y de lo sublime, e como un espaço profano donde se da cabida al encuentro lúdico com las realidades cotidianas” (Hernandez, 1998: 34). Este é o lugar que estará no centro dos próximos capítulos, enquanto lugar em discussão, incompleto e do qual procurarei desvanecer algumas teias de aranha, partindo, exactamente, da sua origem e da construção do poder e legitimidade que representa.

2. Lugar de Poder(es)

Os conceitos operativos centrais nesta reflexão sobre o lugar do museu apresentados já na revisão da literatura no capítulo “Percursos Introdutórios”, da autoria de Michel Foucault⁷ e de Tony Bennett, fazem emergir no cruzamento de ambas as acepções, uma ideia de um lugar de cariz obviamente institucional, que vê o seu processo fundacional nos séculos XVIII e XIX interligado com as políticas dos Estados vigentes, e que desenha, ao longo do tempo, uma estrutura fechada, disciplinar, de acessos restritos, - “an institution of confinement”⁸ (Crimp, 1993: 48). Por outro lado, estabelece uma política de organização, selecção e controlo do tempo histórico, dos seus vestígios e das narrativas numa lógica de “dar a ver” (condicionado) naquilo a que Tony Bennett descreve como ‘Exhibitionary Complex’. Uma entidade legitimadora de acessos, formas e conteúdos está, claramente imbuída de um poder autoritário que define o quê e como se mostra, bem como quem vê. Por outro lado, e como também já foi mencionado anteriormente, esta é uma instituição que nasce no seio da cultura ocidental, nomeadamente europeia, como forma de acolher e legitimar o poder imperial e colonialista vigentes. Ainda hoje, esse aspecto se mantém fortemente visível nas políticas culturais nacionais que gerem museus como o Louvre, o British Museum ou o AltesMuseum, entre outros que mantêm nas suas colecções e como sua “pertença” cultural objectos e patrimónios provenientes do seu domínio colonial ou mesmo de “saques” em momentos de conflitos bélicos.

⁷ Notar que a obra e os conceitos em análise provenientes de Michel Foucault não se baseiam especificamente na realidade museológica, mas numa análise geral das estruturas institucionais, nomeadamente de lugares como a prisão, o hospital, o asilo, etc.

⁸ Definição que já foi referenciada na nota de rodapé nº 7, do capítulo “Percursos Introdutórios”.

Nesta relação de poder entre arte e museu, ou da instrumentalização da arte pelo poder institucional, o cerne desse mesmo poder tem origem, novamente, nos bastidores do museu: na colecção e nas políticas da sua incorporação e constituição. A colecção de um museu traduz uma perspectiva sobre determinada prática artística ou período histórico, sobre o qual se desenvolve uma selecção de obras, artistas e temas que farão, posteriormente, parte da sua política de exposições e programação. Esta lógica mantém-se, sobremaneira, coerente, desde a formação das primeiras colecções de arte à mais recente aquisição dos museus de arte contemporânea⁹. Sobre a constituição destas colecções, é importante rever o lugar do próprio museu que se autoresponsabiliza pela historicização da arte. James Cuno refere este papel: “The museum as historian – and most of us who work in museums were trained as historians – wants to connect the dots, to make sense of the things it has as a collection and not as an accumulation of discrete things.” (Cuno, 2004: 54).

Por outro lado, tem sido visível a crescente crítica a esta constante instrumentalização institucional, nomeadamente por parte de artistas, críticos e académicos, ao destacarem a relevância que este processo tem na releitura das obras e dos respectivos contextos históricos. Francisca Hernandez alerta, já em 1998, para este perigo:

“Cuando un objeto artístico es único, singular y posee un interés de carácter público, se convierte en un objeto de museo, que es preciso conservar, adquiriendo una condición de memória pública y, en consecuencia, también política. Ahora bien, la memória política tiende a consolidar su poder y, en cuanto tal, se esfuerza por hacer desaparecer toda la memória colectiva y individual mediante la implantación de una memória unívoca que supone la supresión de toda la memória material. (...) Sin embargo, no se puede reducir al servicio de una determinada ideología, porque concedería inmediatamente a la memória pública la eficacia pública de todo poder totalitário.” (Hernandez, 1998: 125).

⁹ É pertinente referir, neste ponto, a tendência progressiva dos museus sem colecções ou sem exposições permanentes e que desenvolvem a sua actividade em torno de programas de exposições temporárias, as quais trazem ao museu a apresentação ou discussão de temas específicos e variados em torno das práticas artísticas contemporâneas, bem como exposições de artistas individuais, numa tentativa de não fixar ou definir, no presente, o próprio conceito desta contemporaneidade. Sobre esta questão, Boris Groys refere: “Museums have become the sites of temporary exhibitions rather than spaces for permanent collections. The future is ever newly planned – the permanent change of cultural trends and fashions makes any promise of a stable future for an artwork or political project improbable” (Groys, 2009).

Este constante movimento de incorporação de objectos, das suas memórias, a sua organização e selecção não deixam de ser os princípios básicos da constituição de um arquivo (neste sentido, do arquivo restrito, de lugar de construção de uma história oficial, tal como descreve Diana Taylor, Jacques Derrida ou mesmo Boris Groys). E se o museu e as suas colecções são, então, mais um arquivo, na sua constituição, não faltará, talvez, discernir sobre o que nele existe que contraria esta lógica?

3. Lugar de Heterotopias

Apesar de Foucault, no seu ensaio de 1984, “Des Espaces Autres. Hétérotopies.” definir o museu enquanto um lugar de heterotopia, de acumulação de vários e de todos os tempos de forma quase obsessiva e de tudo o que os possa definir num espaço imóvel e fechado (tal como acontece no arquivo e na biblioteca), considero de forma mais abrangente e no contexto deste discurso, a definição de um lugar de heterotopias alocado à relação estabelecida entre o museu e a prática artística. Esse é o lugar de heterotopias que pretendo relevar neste ponto. Neste sentido, Cláudia Madeira, embora não defina exactamente o conceito de heterotopia, abre caminho para essa mesma interpretação ao afirmar o seguinte: “Art is a way of transmitting culture and accumulating knowledge, because it externalizes and fixes beliefs, experiences, expectations, fears and hopes in a form that can be shared (as well as variably interpreted) beyond the time in which it is composed.” (Madeira, 2012: 87). Contudo, a prática artística, ao contrário do que nos descreve Foucault em relação ao museu, acumula e constrói um conhecimento para ser transmitido transversalmente e sem constrangimentos de espaços ou normas de inventário. Este ponto pretende reflectir, sobretudo, sobre a forma como os conceitos de tempo e temporalidades atravessam, precisamente, esta relação.

Talvez num sentido de uma reflexão ou uma linha de análise basilar, seja inevitável recorrer à interpretação que Georges Didi-Huberman estabelece, exactamente, sobre esta relação entre a imagem (a obra de arte), o tempo e, ainda que apenas subentendido, o lugar onde esta, muitas vezes se apresenta. Há logo desde o início uma perspectiva dilatada de um tempo de análise de uma obra de arte que não é só aquele no qual o historiador ou o crítico se encontra, mas uma ideia constante e ontológica de sobrevivências, na qual o autor expressa:

“Devant une image – si ancienne soit-elle – le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n’ait pas complètement cédé la place à l’habitude infantuée du «spécialiste». Devant une image – si recente, si contemporaine soit-elle – le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n’est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci: qu’elle nous survivra probablement que nous sommes devant elle l’élément fragile, l’élément de passage, et qu’elle est devant nous l’élément du futur, l’élément de la durée. L’image a solvante plus de mémoire et plus d’avenir que l’étant que la regarde.” (Didi-Huberman, 2000: 10).

Resta, neste aspecto, a questão pertinente: de que forma se poderão reconfigurar estas relações num espaço de heterotopias como o museu? Julgo que Didi-Huberman fará o ponto de intersecção entre a obra de arte e o museu no extenso discurso que desenvolve sobre a história da arte, não fosse o museu, por excelência, o lugar dessa construção histórica. Aqui, as suas principais referências são os trabalhos de Aby Warburg e de Walter Benjamin, na concepção anacrónica desse conhecimento histórico e da defesa de um conhecimento através de um processo de montagem (conceito metodológico que será aprofundado no ponto seguinte referente às Políticas da Memória). Ainda sobre este aspecto tão relevante da posição de Didi-Huberman, de uma constante convocação da ideia de sobrevivências, de elementos que permanecem e que se transformam perante o tempo e igualmente perante a imagem, André Malraux (que recorre, na minha perspectiva, ao conceito de montagem no seu exercício de construção de um museu imaginário) assinala, igualmente esta concepção de museu como um espaço de sobrevivências: “o verdadeiro Museu é a presença, na vida, do que deveria pertencer à Morte” (Malraux, 1965: 231).

A história da arte, no contexto desta relação, é a força mediadora que define os critérios de interpretação, de narrativa histórica e dos processos de transmissão próprios, neste caso, do lugar do museu. Contudo, e é este o ponto que pretendo realçar e estabelecer como uma das principais orientações desta tese, esta terá de ter sempre em conta esta relação enquanto anacrónica e dialéctica, construída, sempre, sobre o tempo liminal do presente e da contemporaneidade de quem está, como diz Didi-Huberman, diante da imagem e do tempo. A este propósito, o autor releva: “il faut comprendre qu’en chaque objet historique tous les temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fondent

plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres.” (Didi-Huberman, 2000: 43). Ou ainda, numa referência discreta ao trabalho de Walter Benjamin a persistência da reinvenção ou de um recomeço (em contínuo) da história de arte enquanto um conhecimento que emerge da relação e da história entre as e das obras de arte (Didi-Huberman, 2000: 87).¹⁰

Numa perspectiva plural do significado de ‘temporalidades’, há ainda outras que emergem da relação que cada indivíduo estabelece com a obra. Dorothea van Hantelmann reforça, exactamente, este encontro entre o tempo no qual paramos perante uma obra e o tempo dessa mesma obra, o tempo da sua duração ou da sua existência perante a pessoa que a frui (Van Hantelmann, 2010: 93). Neste ponto, ela própria cita Hans-Georg Gadamer que, já em 1986, mencionara este aspecto:

“When considering the static arts, we should remember that we also construct and read pictures, that we also have to enter into and explore the forms of architecture. These too are temporal processes. One picture may not become accessible to us as quickly as another. (...) in the experience of art we must learn how to dwell upon the work in a specific way (...) The essence of our temporal experience of art is in learning how to tarry in this way” (Gadamer, 1998: 45).

Esta relação, enquanto lugar de heterotopias, é feito de encontros e de tensões entre tempos e temporalidades que, ao longo do tempo, se vão, também acumulando neste lugar. É, assim, e como defende Boris Groys a propósito dos confrontos entre o passado, o presente e o futuro das obras de arte, um lugar de reescrita e de transitoriedades:

“the past is also permanently rewritten – names and events appear, disappear, reappear and disappear again. The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of a permanent rewriting of both past and future – of constant proliferations of historical narratives beyond any individual grasp of control.” (Groys, 2009).

¹⁰ Esta posição é também defendida por Claire Bishop, na sua obra *The Radical Museology: or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, publicado por Koenig Books, em 2013. Acrescenta, ainda nesta obra, que este anacronismo provem do que a autora denomina de «disjunctive temporalities» (p. 20).

4. Lugar entre o Visível e Invisível

Ainda que, como Bennett afirma no seu argumento sobre o ‘exhibitionary complex’, o museu possa parecer, à partida, um lugar de visibilidades, de ‘dar a ver’, de apresentação e representação, este tem sido, não tanto uma constante, mas uma relação ambivalente entre o que se mostra e o que se esconde, o que neste lugar se torna visível ou invisível nas e por meio das práticas artísticas. Sejam, como também já foi mencionado, as relações de poder estabelecidas, as tensões entre temporalidades, os anacronismos ou as utopias que se constroem entre os bastidores e o espaço da expectativa de cada um, esta relação de ambivalências tem vindo a sofrer diversas transformações desde a criação dos primeiros museus até à actualidade. Neste último ponto sobre esta relação entre arte e o lugar do museu, irei dissertar brevemente sobre algumas dessas mudanças e em como o museu contemporâneo as tem vindo a incorporar e a operar.

Para melhor enquadrar esta temática, será imprescindível situar o museu como parte integrante da cultura visual, no qual a força da imagem e a materialização do objecto e das narrativas se destacam, precisamente, pelo processo que Nicholas Mirzoeff caracteriza tão bem na sua obra ‘The Right to Look’(2003): a visualidade. Este é um conceito fulcral na análise crítica desta relação entre a arte e o lugar do museu, assim como na diferenciação daquelas que são as estruturas visíveis e invisíveis que atravessam ambos os constituintes dessa relação.

O museu, como já constatámos, é um dos fortes instrumentos (neste caso de cariz cultural, social e económico) da manutenção destes complexos de visualidade. Integra, na sua estrutura, os mesmos efeitos e *modus operandi* descritos por Mirzoeff ao caracterizar os, por si identificados, complexos de visualidade entre os séculos XVII até à actualidade:

“Visuality is an old word for an old project. It is not a trendy-word meaning the totality of all visual images and devices, but it is in fact an early nineteenth-century term, meaning the visualization of history (...) The ability to assemble a visualization manifests the authority of the visualizer. (...) Classifying, separating and aestheticizing together form what I call a complex of visuality.” (Mirzoeff, 2003: 474/ 480).

Numa acutilante crítica às ainda presentes estruturas coloniais e imperiais, Mirzoeff desenha um percurso teórico e cronológico da evolução destes complexos de visualidade, defendendo, em contrapartida, a construção de contravisualidades através da consciencialização, de cada indivíduo, da sua existência perante este sistema e a sua autonomia de ver e tornar visíveis as estruturas escondidas, quebrando, desta forma, a autoridade do sistema (Mirzoeff, 2003: 473-477).

Este direito à existência, na minha perspectiva, poderá reportar-se não só à dimensão das comunidades e de cada visitante quando entra na relação que as obras de arte estabelecem com este e com o próprio lugar do museu, mas também a uma autonomia da própria obra de arte que se vê confinada a uma linha narrativa que não lhe é permitida extrapolar.

Esta ‘assemblage’, por sua vez, não deixa de ter certas proximidades com o já brevemente referido processo de montagem, enquanto recurso para novas conexões e para a emergência de novos movimentos e sentidos de interpretação e leitura.

Numa mesma área lexical, esta ideia de um olhar e de uma visualidade estão presentes em diversas perspectivas teóricas, como é o caso do conceito ‘pure gaze’, introduzido por Tony Bennett. Bennett argumenta que este ‘pure gaze’ emerge, justamente, nos e dos espaços nos quais as obras de arte são reunidas e apresentadas apenas enquanto obras de arte (muitas das obras são provenientes de outros contextos como templos religiosos, palácios ou colecções privadas) e às quais seria atribuída a possibilidade de produzir uma estética, bem como espectadores que as possam ver tal como são: obras de arte. Nas palavras do próprio autor, este defende que ‘pure gaze’ seria o processo “in which the work of art is attended to it and for itself” (Bennett, 1995: 163). Contudo, esta caracterização de estado de imaculação da obra de arte encobre, precisamente, o processo de «limpeza» e de silenciamento pelo qual cada uma passa até chegar ao espaço expositivo e se apresentar como enredo narrativo e histórico que lhe atribui esse mesmo lugar de produtor estético e o qual dificulta qualquer tentativa de interpelação. Como Bennett também refere, em tom de crítica deste mesmo processo, este ‘pure gaze’ é uma componente directa nos processos de produção de consumo e na entrada da arte nas lógicas de troca e de Mercado (Bennett, 1995: 163).

Todavia, as próprias práticas artísticas foram introduzindo alguns desafios e provocações no seio do museu, as quais têm vindo, progressivamente, a transformar esta

constante relação em tensão. É indiscutível o contributo que as vanguardas artísticas do século XX tiveram neste processo, nomeadamente a crítica realizada por Marcel Duchamp através da sua perspectiva sobre as artes, o acto criativo¹¹ e os seus *ready-made*. Através das suas obras¹², e como refere Margarida Brito Alves na sua tese de doutoramento, Duchamp traz à prática artística, mas também, a meu ver, ao museu, essa dimensão de encontro entre o objecto, o autor enquanto produtor e o espectador. Como refere:

“Esta noção de encontro implica que o objecto exista, eliminando à partida o pressuposto de que é manufacturado pelo autor – o que quebra desde logo com uma noção tradicional de obra de arte. (...) O autor produtor que investe um saber técnico na fabricação da obra, mas é antes alguém que encontra um objecto e que o designa como obra. Alguém que apenas escolhe um objecto, sendo portanto o acto de escolher que inscreve esse objecto como obra de arte.” (Brito Alves, 2012:106).

Esta posição abre, assim, o precedente, não só de uma presença activa do artista na instituição (e que vem posteriormente a crescer no decorrer dos anos 60 e 70 com a arte conceptual¹³, a performance arte¹⁴ ou a crítica institucional), bem como da possibilidade de uma escolha que, pode também partir de quem vê a obra. Este foi, de facto, o ponto de partida para um século de interpelações, conflitos e transformações de uma relação que se apresenta tal como é: em tensão. São estes processos de tensão que possibilitam, aos poucos, que as estruturas que gerem os elementos visíveis ou, retomando Mirzoeff,

¹¹ Consultar a obra Duchamp, Marcel, *O Acto Criativo*, [s.l.], Tango, 1997.

¹² Como são exemplo: *Fontaine* (1917) ou *La Boîte-en-valise* (1936).

¹³ Sobre a arte conceptual e a crítica institucional, é importante a consulta do artigo de Benjamin Buchloh ‘Conceptual Art 1962-1969 – From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions’, *October*, vol. 55, The MIT Press, Winter 1990, pp. 105-143. Foram relevantes neste contexto de transformação da relação entre a prática artística e o museu, artistas como: Marcel Broodthaers (1924-1976), Joseph Beuys (1921-1986), Piero Manzoni (1933-1963), Hans Haacke (1936 -), Daniel Buren (1938 -), Joseph Kosuth (1945 -), entre outros.

¹⁴ A performance arte desafia esse lugar de visibilidades e visualidades, deslocando a obra no espaço e no tempo, confrontando o museu com a transitoriedades destes processos e pelos contextos sociais e políticos que lhes deram origem, sendo, sobremaneira, uma prática artística de ‘engagement’ político. Traz, por outro lado, o compromisso de uma presença visível estabelecida entre o performer e o espectador. Sobre esta presença visível, consultar, por exemplo, Boris Groys, “Comrades of Time” 2009, no qual o autor refere, também, de que forma esta presença emerge através da documentação da arte.

os complexos de visualidade se desconstruam e possam emergir outros, mais plurais, menos cristalizados.

Curiosamente, apesar do esforço efectuado a partir das próprias práticas artísticas, a idealização de um ‘pure gaze’ de que fala Bennett, ganha uma nova forma na emergência de novos formatos para esse lugar de visibilidades e de visualidades: a white cube. O espaço descrito por Brian O’Doherty nos anos 70, branco, descontextualizado, de fruição plena da obra de arte, fosse esta uma pintura, uma escultura ou uma instalação passa a caracterizar o espaço expositivo das galerias e dos museus de arte moderna e contemporânea:

“We have now reached a point where we see not the art but the space first.¹⁵ An image comes to mind of a white, ideal space that any single picture may be the archetypal image of 20th century art; it clarifies itself through a process of historical inevitability usually attached to the art it contains; (...) The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.” (O’Doherty, 1976: 14).

Esta tem sido, de facto, uma relação pendular, entre a emergência do visível ou do invisível, mas que, retomando Mirzoeff, terá de salvaguardar esse ‘right to look’, caracterizado, acima de tudo, por um acto mútuo: “That look must be mutual, each inventing the other, or it fails. As such, it is unrepresentable.” (Mirzoeff, 2003: 473). Este olhar de encontro do outro é também o mesmo de que nos fala Homi Bhabha na definição de Terceiro Espaço¹⁶, ideia que atravessará grande parte do argumento desta tese e que será devidamente desenvolvido posteriormente.

¹⁵ Esta ideia de o espaço ganhar maior visibilidade acontece também com o próprio edifício destes museus, como é o caso do Guggenheim, no qual o museu provoca um efeito peregrinação para visitar o edifício e não tanto as obras ou as exposições que decorrem no seu interior. Shelley Hornstein, a este propósito, desenvolve o conceito de “starchitecture” na sua obra *Losing Site: Architecture Memory and Place*, publicado pela Ashtgate Publishing Group, em 2011. Na sua recente obra *Little Frank and his Carp*, Andrea Fraser, num tom sarcástico e humorístico, desafia os limites da fruição da arquitectura do museu, apresentado no Guggenheim Bilbao, em 2001.

¹⁶ Bhabha, Homi, “Cultural Diversity and Cultural Differences”, in *New Formations*, 5, 1988.

Processos de Institucionalização

1. Institucionalização de Conteúdos, Narrativas e Práticas

Ainda no contexto desta relação mais ampla entre as diversas práticas artísticas e o lugar do Museu e, tendo em linha de conta, o tema central deste primeiro capítulo referente aos processos de institucionalização, parece-me pertinente iniciar esta reflexão apresentando as direcções conceptuais gerais dos termos ‘instituição’ e ‘institucionalização’, nas suas respectivas definições na língua portuguesa e inglesa. Em ambos os contextos linguísticos, a instituição é referida enquanto forma de organização de normas, preceitos, meios que são posteriormente estabelecidos para um fim de utilidade pública nas áreas sociais, políticas, culturais, financeiras, religiosas, entre outras¹⁷; por outro lado, o conceito de institucionalização surge com outras bifurcações, bastante pertinentes, na minha opinião, para a reflexão sobre os efeitos desse processo em contexto museológico. Destaco, assim, na definição linguística portuguesa os seguintes pontos: “acto (...) de institucionalizar; (...) internamento em instituição; generalização de [um] hábito (...)”, no caso do contexto linguístico inglês, e em complementaridade a estes já mencionados, destaco: “harmful effects such as apathy and loss of independence arising from spending a long time in an institution”. Em ambas as definições, a institucionalização surge, sempre, enquanto acto ou acção, um processo performativo, activo e em contínuo, desenvolvido por intervenientes próprios, bem como relevam o sentido de ‘internamento’, incorporação e de fixação de práticas e significados numa extensão temporal longa e permanente; são, de facto, preponderantes os efeitos que estes processos incutem não só nas próprias instituições como nos elementos institucionalizados (que podem ser, aqui, objectos materiais ou imateriais, processos ou mesmo pessoas).

No contexto museológico, a estruturação e construção da colecção é o elemento no qual este processo se desenvolve e a partir do qual se alastra. Este processo tem início, essencialmente, com a criação do museu público (séculos XVIII e XIX), no qual este lugar se assume enquanto «collecting institutions» (Bennett, 1995: 19), onde o processo de institucionalização dos objectos definia a forma e as práticas que viriam a

¹⁷ Referências retiradas do site: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa> (consultado a 3 Março 2018, 15:04h) e do <https://en.oxforddictionaries.com/english> (consultado a 3 Março 2018, 15:10h);

caracterizar o museu. Tony Bennett refere, a este propósito, o primeiro e principal efeito destes processos de formação de colecções e da instituição que as ‘acolhe’ e expõe:

“the museum’ formation – whether understood as a developmental process or as an achieved form – cannot be adequately understood unless viewed in the light of a more general set of developments through which culture, in coming to be thought of as useful for governing, was fashioned as a vehicle for the exercise of new forms of power.” (Bennett, 1995: 19).

Por outro lado, e retomando o anteriormente mencionado elemento de ‘acção ou acto’ deste processo de institucionalização, Svej-Olov Wallenstein introduz uma dimensão relacional que me parece responder a um lado menos desenvolvido destes procedimentos: a institucionalização como sequência de rituais. Nas palavras do autor: “(...) we could say that what was being discovered was that the materiality of the institution has very little, almost nothing, to do with matter as such, but resides in the rituals, in the consecrating gestures and acts that ‘institutionalise’ (...)” (Wallenstein, 2006: 116). Ao apresentar esta ideia, emerge, justamente, uma nova perspectiva sobre os procedimentos que fazem parte deste processo de institucionalização, seja a incorporação, o inventário, a preservação e a exposição como sequência de acções práticas mas que exigem uma posição e um olhar perante cada objecto e o qual lhe atribui uma leitura, próxima do que ocorre em qualquer ritual, no qual se cumprem determinadas normas, intervalos temporais, realizados por agentes específicos, e sobre o qual se evoca, também, uma consequência social, cultural e/ ou política no contexto de uma comunidade, bem como, e tal como referiu Bennett, o reforço das lógicas de poder.

Esta perspectiva ritualística dos processos de institucionalização cruza-se com os efeitos que daí emergem, alguns dos quais se relacionam com práticas, inconscientes, próprias, não só desta obsessão do acto de colecionar, mas também do posterior acto de expor, tais como o fetichismo, o exibicionismo ou o voyeurismo, descritos enquanto perversões de origem sexual por Sigmund Freud (Freud, 1932: 38-57) e, também estes, muitas vezes inseridos em contextos de um profundo ritual.

Timothy Landers refere, igualmente, estes efeitos enquanto consequência paradoxal do próprio efeito normalizador da instituição museal:

“The museum is a normalizing institution: it determines what is culturally worthy and what is not; it allows particular forms of knowledge, specific kind of pleasure, and disallows others; it produces ‘truth’, ‘reality’, and ‘value’ through its primary functions of the display, collection and preservation of artwork” (Landers, 1989: 4).

É, assim, a partir destas funções e da definição das barreiras entre a dimensão de prazer, desejo, conhecimento ou realidade que emerge esse outro lado caracterizado enquanto preversão de um acto normalizador. No entanto, é exactamente de um contexto de ‘confinement’ como introduz, neste caso Robert Smithson (ao beber da influência de Foucault ou Douglas Crimp) que se torna propícia a emergência de meios ou comportamentos disruptivos ou obsessivos, tais como os que são descritos por Freud e dos quais este afirma serem considerados ‘patológicos’ quando ocorrem fora do contexto sexual (Freud, 1932: 45) e tão próprios deste lugar: o voyeurismo ou o fetichismo.

Este confinamento é, precisamente, o resultado perverso de um processo de institucionalização composto por rituais e funções restritas que encarceram, não só os objectos na sua dimensão material, como as leituras, narrativas e conteúdos que daí emergem, impossibilitando, na grande maioria dos casos, a abolição dessas barreiras. Ainda que a salvaguarda e preservação das obras seja uma condição *sine qua non* do lugar do museu, o processo de institucionalização só perderá o efeito perverso de confinamento quando ele próprio se desenvolver no lugar e no diálogo com a esfera pública.

2. Institucionalização e Esfera Pública

A questão premente que aqui se impõe é a de deslindar a relação entre o museu, enquanto instituição pública, e o conceito e lugar(es) da esfera pública, nomeadamente nas suas diversas formas, na contemporaneidade: fará o museu parte da esfera pública ou, pelo contrário, será a esfera pública a ter o seu lugar no espaço público do museu?

Ao longo dos últimos anos, a discussão sobre o que define a esfera pública tem sido um tema de relação com todas as áreas do conhecimento, seja da sua dimensão política, social, cultural, artística ou mesmo, espacial. A esfera pública apresenta-se enquanto um lugar não espacial, objecto de diversas transformações ao longo dos últimos séculos e na qual, muitas vezes, se enquadram objectos e definições paradoxais e desconectadas.

Jurgen Habermas, na década de 1960, desenvolveu um trabalho teórico essencial na definição da génese deste conceito, ainda desde a criação das cidades-estado do século XIII, das transformações a nível das trocas comerciais e de comunicação que se iam desenvolvendo, o advento do primeiro capitalismo, o estado moderno e a relevância da imprensa, já ao longo dos séculos XVII e XVIII. Habermas, neste percurso, identifica, também a formação da esfera pública burguesa a partir do século XVIII, com a vida artística e cultural das sociedades (das quais destaca o contexto inglês, alemão e francês), aos espaços dos *Coffee Houses* e dos *Salons* que dinamizaram este lugar de opinião e discussão públicas acerca das questões da actualidade, tornando-se, assim, as primeiras instituições da esfera pública. No entanto, alerta para o progressivo efeito de ‘commodification’ da cultura e das artes. Acerca deste lugar, Jurgen Habermas identifica-o, também, como lugar de representação:

“The concept of representation in this sense has been preserved down to the most recent constitutional doctrine, according to which representation can ‘occur only in public’. There is no representation that would be a ‘private matter’. For representation pretended to make something invisible visible through the public presence of the person of the lord: something has no life, that is inferior, worthless, or mean, is not representable. It lacks the exalted sort of being suitable to be elevated into public status, that is, into existence.” (Habermas, 1991: 7).

Em contraponto contemporâneo, tanto Bojana Cvejic num artigo conjunto com Ana Vujanovic, como Ana Pais introduzem outras e novas dinâmicas a este conceito na sua relação com a contemporaneidade, caracterizando a esfera pública como um lugar de discurso, plural, globalizado e dinamizado, sobremaneira, por grupos organizados específicos e ‘opinion makers’ em plataformas online. Bojana Cvejic e Ana Vujanovic trazem uma linha que sublinha a importância de distanciamento entre o capital privado e o Estado, ao afirmarem:

“O Estado, na verdade, aboliu a esfera pública enquanto espaço democrático, convertendo-o no espaço para monólogos estatais, em vez de diálogos entre cidadãos. As sociedades neoliberais criam a este respeito um conjunto de problemas completamente novo, dado que o Estado e o seu sector público se tornam agentes do privado (capital) e já não desempenham o papel opressor do privado; no neoliberalismo,

o que é oprimido, devido à aliança entre o Estado e o capital privado, é o próprio público.” (Cvejic&Vujanovic, 2017: 20).

Os movimentos que vão ‘furando’ esta aliança traduzem-se, na sua maioria, em dinâmicas fortes e globais, mas de carácter transitório, tais como o movimento Occupy (2011), 15-M Indignados (2011) ou mesmo alguns que fizeram parte da Primavera Árabe (2010-2012).

Ana Pais, por sua vez, introduz, enquanto elemento fulcral deste lugar em constante transformação, a dimensão afectiva, na qual se estrutura uma dinâmica de afectação mútua e pouco manipulável: “a esfera pública actual como espaço discursivo onde actuam forças ideológicas, éticas e afectivas.” (Pais, 2017: 6).

A discussão destas dinâmicas no museu permanece sem uma resposta homogénea, sendo ainda, uma busca por esse lugar, misturando-se, por vezes, as noções entre esfera pública e espaço público. Ambos de extrema relevância no lugar do museu, distanciam-se pela questão espacial e conceptual: enquanto a esfera pública se apresenta como um lugar discursivo, de compromisso ético e ideológico, não necessariamente físico ou representável, o espaço público é todo o lugar espacial, físico, que dinamize actividades públicas que, tal como enumeram Bojana Cvejic e Ana Vujanovic podem ir do turismo, entretenimento aos monólogos estatais. Ainda que possa ser preponderante a junção de ambos, as autoras denotam: “Esta diferenciação podia proporcionar uma visão estimulante da nossa actual situação em que o ‘espaço público’ se torna a palavra da moda ao mesmo tempo que conhecemos o eclipse da esfera pública.” (Cvejic&Vujanovic, 2017: 20).

Habermas equipara, na emergência da esfera pública do século XVIII e XIX, o museu à sala de concertos ou ao teatro, referindo que este se torna mais um lugar de avaliação, legitimação, discussão e apropriação da arte (Habermas, 1991: 40). Que lugar é hoje, em pleno século XXI e que relação estabelece com a esfera pública? Tendo em conta, como foi desenvolvido na primeira parte deste ponto que o museu tem por base uma lógica institucionalizante, este será um espaço de contenções no que diz respeito à sua dimensão de lugar de prática pública ou da esfera pública. Tony Bennett, neste sentido, aponta como principais características o museu enquanto espaço social e espaço de representação:

“(…) at first concerned the nature of the museum as a social space and the need to detach that space from its earlier private, restricted and socially exclusive forms of sociality. (...) the second concerned the nature of the museum as a space of representation (...) the museum’s representation would so arrange and display natural and cultural artefacts as to secure, the utilisation of these for the increase of knowledge and for the culture enlightenment of the people [Goode, 1895: 3]” (Bennett, 1995: 24).

O Museu tem sido desde a sua criação enquanto instituição e lugar de espaço público, um recurso fundamental de educação, mas também de análise e modelação de comportamentos sociais, dos quais as elites sociais, nomeadamente, se foram apropriando e restringindo o acesso¹⁸. Em pleno século XXI, esta função social modeladora tem vindo a ser substituída pelos ritmos e itinerários turísticos (principalmente nos museus de grande reconhecimento internacional), na idealização de um espaço público inclusivo, mas no qual a chave de acesso se revê nas políticas de entretenimento e não tanto de discussão. De forma distinta, este tem cumprido, igualmente, com um efeito homogeneizante de experiências e comportamentos dentro deste espaço público.

A partir do modernismo, Svez-Olov Wallenstein releva o museu como um lugar de crítica, mas onde, ainda assim, os efeitos dos processos de ‘commodification’ se mantinham presentes e o qual, ao assumir uma vertente de entretenimento e de massas, vai ao encontro das lógicas da própria sociedade do espectáculo¹⁹. (Wallenstein, 2006: 115).

Por outro lado, Peggy Phelan, por exemplo, caracteriza o museu enquanto instituição de binarismos:

“Instituições cuja única função é preservar e honrar objectos (...) estão intimamente implicados na reprodução de binarismos esterilizantes – eu/ outros, posse/ destituição, homens/ mulheres; (...) Estes binarismos e seus sustentáculos institucionais não conseguem dar conta daquilo que não pode aparecer entre as suas estreitas ‘equações’, mas que, apesar de tudo as informa” (Phelan, 1998: 189).

¹⁸ A questão do acesso, não só físico, como intelectual, social como emocional a estas instituições de arte foi descrito e analisado, de forma sistemática, já em 1966, na sua obra *L’Amour de l’Art: les musées européens et leur public*, Paris, Edições Minuit.

¹⁹ Conceito desenvolvido por Guy Debord, na sua obra *La Société du Spectacle* (1967).

É exactamente no interstício destes binarismos esterilizantes que se desenvolve a prática discursiva da esfera pública, a qual não tem tido espaço para emergir no seio destas práticas institucionais e que o museu continua sem concretizar. As práticas artísticas de cariz performativo trazem ao museu novas questões e a análise de outras perspectivas que poderão abrir portas para essas definições, a quebra desses ciclos viciosos e aos quais esta tese pretende dar resposta.

De que museus estamos a falar?

1. Tipologias Museológicas

De forma a melhor estruturar esta reflexão, considero preponderante, justamente neste contexto institucional, rever não só algumas classificações e tipologias, bem como definir que museus são centrais nesta análise de relação entre esta instituição e a prática performativa, nomeadamente a prática artística. No ponto seguinte, irei convocar algumas referências autorais que se debruçaram sobre a organização teórica e funcional dos Museus, denotar algumas incongruências nessa classificação, os seus efeitos na contemporaneidade, bem como desenvolver uma breve resenha histórica dos Museus de Artes Performativas e de Arte Contemporânea, enquanto um pequeno parêntesis ao argumento central deste capítulo.

Desde a sua fundação que o museu preconizou a classificação das suas colecções pelas áreas disciplinares em que se inseriam, especializando-se, progressivamente, nessas mesmas áreas específicas, contrariamente ao que se vinha a fazer no contexto dos gabinetes de curiosidades ou de colecções privadas pluridisciplinares. O museu encetou, desde o início, essa especialização e a legitimação do conhecimento que pretendia transmitir como área específica, fossem as artes, a história natural ou a arqueologia. Essas classificações têm sido definidas, modificadas e questionadas por diversos autores, nomeadamente ao longo do século XX e início do presente século XXI. Hilde Hein introduz, precisamente, essa natureza taxonómica do museu:

“Like their contents, museums can be classified according to a number of schemes. Taxonomic systems are conceptual devices for ordering masses of data. The ordering system not only reflects a prior intellectual choice, but also determines pragmatic decisions regarding a museum’s internal organization, acquisition policy, exhibition

style, public outreach and programming. It therefore matters how museums represent themselves to themselves as much as how they are externally identified.” (Hein, 2000: 18).

Numa base teórica foi, de facto, George Henri Rivière quem definiu essas mesmas taxonomias de categorização dos museus, as quais, servem ainda de base para a maioria dos museus. Na sua obra *La Muséologie*, o autor apresenta um grupo de quatro tipologias museológicas: museus de arte, museus de ciências humanas, museus de ciências naturais e museus de ciências e técnicas. Todas as áreas disciplinares especializadas se enquadravam num destes quatro grupos, tais como a história ou a arqueologia no grupo de ciências humanas; a biologia ou a química nos museus de ciências naturais e as áreas da indústria ou agrícolas, nos museus de ciências e técnicas. No conjunto dos museus de arte, o autor incluía: artes plásticas, gráficas e aplicadas, artes do espectáculo, música e dança, literatura, fotografia, cinema e arquitectura. (Rivière, 1989: 90-100).

Introduz, numa quinta categoria, um elemento que iria ao encontro das questões que foram sendo lançadas posteriormente: os museus multidisciplinares e interdisciplinares, ou seja, aqueles que apresentavam colecções provenientes de campos distintos, como é o caso do Louvre, um museu de arte, arqueologia e histórico. (Rivière, 1989: 130-140).

Esta diversidade é, mais tarde, acentuada por Noémie Drouguet e André Gob na obra conjunta *La Muséologie: histoire, développements, enjeux actuels* (2003), na qual, ainda tendo por base a classificação de G. H. Rivière, os autores destacam essa diversidade dos contextos e colecções museológicas, difíceis de integrar em apenas uma área disciplinar ou mesmo num grupo tão abrangente quanto o multidisciplinar/interdisciplinar. Os autores referem outros aspectos, tais como o contexto geográfico e territorial, o estatuto e, igualmente, a própria temática das suas colecções enquanto elementos que se cruzam na definição da própria instituição.

No entanto, gostaria de relevar a diversidade quanto à forma, no qual os autores enumeram e caracterizam um conjunto de diferentes formatos institucionais que a realidade museológica tem vindo a criar/ recriar, tais como os centros de artes, centros de interpretação, ecomuseus ou mesmo os parques naturais ou arqueológicos, todos com semelhantes funções e que têm por base uma lógica de preservação e apresentação de uma colecção e um conhecimento, distinguindo-se pelo formato e a nomenclatura que

assumem, pela programação ou mesmo pela experiência que proporcionam ao público, incluindo, muitas vezes, as restantes distinções territoriais, temáticas e de estatuto (Gob&Drouguet, 2003: 47-57).

Por outro lado, Hilde Hein apresenta, ainda, uma estrutura museológica de orientação temática, definindo estas tipologias: museus de artes, museus de ciências (nos quais inclui especificamente os museus de história natural e os museus de indústria e tecnologia), museus de história e museus de crianças (enquanto tipologia em ascensão) (Hein, 2000: 19-35).

Cada vez mais a pluralidade destas tipologias e a necessidade de expansão das suas fronteiras se tornam mais prementes, podendo assistir hoje a um conjunto cada vez mais especializado, mas ao mesmo tempo, mais heterogéneo destas categorias: museus de comunidades, museus de memória, museus monográficos e biográficos, museus sem colecção material, museus virtuais ou museus do futuro. Estes novos lugares levam-nos a questionar a forma como todas as restantes categorias e a estrutura organizacional museológica se tem vindo a definir.

Actualmente, no caso específico dos museus de artes, cada vez mais os museus de arte contemporânea exercem um efeito de cruzamentos artísticos que espelha não só a pluralidade dos géneros e técnicas das práticas artísticas, como vai tentando estabelecer pontes entre áreas distintas como o desenho e a performance arte, ou a fotografia e a escultura, quebrando as fronteiras tão comuns em museus de arte mais tradicionais.

Neste caso, as artes performativas são hoje uma área artística que se espalha por diversas tipologias museológicas, desde os museus de artes performativas de cariz mais tradicional (de teatro, música, dança, etc.) bem como em museus de arte contemporânea (no qual surge não só a performance arte, como já inclui, nas suas colecções ou programação, a dança, o teatro ou a música). Todavia, ainda antes de desenhar um percurso destes museus, é essencial reflectir, também, sobre a forma como estas práticas artísticas entraram/ entram no museu.

2. Por portas travessas: como entra a Performance (artística) no Museu

Tal como foram defendendo Artaud ou Bertolt Brecht relativamente à prática teatral, considero que só é possível estabelecer uma relação entre as práticas de performance artística se partirmos da premissa de que estas manifestações artísticas têm em latência e

em potência um efeito de ‘gatilho’ transformador, não só do público, mas das lógicas de relação, comunicação e mesmo das estruturas onde acontecem.

Este efeito transformador (dos corpos e das mentes) advem, em parte, da base de matéria-prima sobre as quais trabalham estas práticas artísticas: o tempo e o espaço, elementos que identificamos enquanto linhas de orientação, localização, de distinção entre passado, presente e futuro, do conceito de percurso seja individual, pessoal, colectivo ou histórico. O tempo e o espaço são os principais referenciais do ser humano, sem os quais não conseguiríamos distinguir entre o hoje, o amanhã, o aqui ou o ali. O tempo e o espaço são, não só as matérias-primas destas práticas artísticas, como são também os elementos onde estas ficam alojadas, num constante exercício de recuperação ou actualização. São práticas em permanente mutabilidade e movimento, artes vivas, como também são definidas vulgarmente.

Esse efeito transformador tem sempre, por base, a construção de uma relação, quase como um vínculo, que decorre em presença dos seus intervenientes, seja do público que assiste ou participa, como dos performers que executam a acção performativa (independentemente da prática performativa à qual se refira). Essa presença de resistência (que se perpetua nas memórias dessas práticas, nos contextos em que a elas deram origem e no qual aconteceram) fica, sempre, de alguma forma num estado de ‘purgatório’ do qual pode ser recuperada para um presente, com um olhar de outro tempo, de outro espaço e com outras materialidades, as quais lhe darão forma. Este processo de resistência que coexiste com a constante emergência de uma obra nova, de novas materialidades, é uma relação comprometida com o Outro e o elemento que mais distingue estas práticas artísticas das restantes como o cinema, a pintura ou a escultura, alimentando-se dos corpos que lhes dão forma em diferentes espaços e tempos.

A impossibilidade de controlo desta relação com o Outro, que se estabelece sem mediação directa e que se trata de um processo individual e contextualizado é o que lhe atribui, também, a dificuldade de adaptar estas práticas artísticas a um lugar de formulários definidos como o museu. No entanto, essa relação tem vindo a construir-se, cheia de altos e baixos, ao longo, principalmente, do último século.

Além destas características, alguns outros autores, têm relevado outros aspectos, caracterizadores destas práticas artísticas e importantes para a sua própria renovação

conceptual. Adrian George, por exemplo, introduz uma pequena definição a qual acaba por interpelar com algumas questões bastante prementes:

“Dance, theatre, happenings, performance, and many other names can be and have been applied to an entire spectrum of work by artists who have created live art events. An all-encompassing definition is almost impossible, but to put it at its simplest, live art contains a living element, a human presence – a body (or bodies) in space and at a specific moment, or for a definite period. However, it becomes very complicated when historians try to categorise and pigeonhole such a diversity of work. Take an installation that requires a human presence to activate or complete it – could this be defined as a performance? If the work is staged with a set and recognisable movements – is that theatre or dance or is it performance art? Does wearing a swan costume make it ballet and performing naked make it live art?” (George, 2003: 10).

Esta referência resulta, curiosamente, do prefácio do catálogo da exposição realizada na Tate Liverpool, em 2003, - *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance* – contexto no qual o autor se debateu com estas questões e com a premência da expansão destas fronteiras conceptuais.

Por outro lado, e proveniente dos Estudos de Performance, nos quais as fronteiras entre a performance artística e a performance social se esbatem, Diana Taylor identifica, como já foi referido no ponto acerca do Estado da Arte, a performance enquanto “acts of transfer”. Estes “acts of transfer” resultam, justamente, dessa possibilidade de construção de relações e de uma presença que concretiza o processo de transmissão não somente através de uma exposição de conteúdos de absorção cognitiva, mas porque se torna, em si, também, um processo corporal.

Na sua relação com os contextos institucionais, Christine Greiner, que defende a performance enquanto uma linguagem específica, afirma que a performance emerge (especialmente a performance arte) enquanto “operador de desestabilização, cuja acção política mais significativa seria a de implodir paradigmas, modelos, hábitos e padrões” (Greiner, 2017: 187). Acrescenta, ainda, sobre a forma como estas práticas se relacionam: “as experiências da dança, artes visuais ou teatro, uma vez corroídas pela performance, não representariam uma hibridização das linguagens, mas sim modos de pensar e agir, impregnados por uma disponibilização radical para enfatizar a metaestabilidade de cada um destes sistemas artísticos, irremediavelmente fragilizados

pela exposição àquilo que não é dado à priori, mas sim constituído na acção.” (Greiner, 2017: 187).

No seio destas alterações de paradigma, há um percurso que tem vindo a desenvolver-se em cada uma destas práticas artísticas de tensão e conflito com o contexto institucional, uma espécie de amor-ódio e que teve os seus primeiros sinais com a criação dos primeiros museus de teatro, por um lado, e por outro, com as turbulências que a performance arte ia provocando nos museus de arte moderna/ contemporânea²⁰; a par destas questões, a ausência progressiva dos limites entre as diversas disciplinas artísticas aboliu as formas taxonómicas de criação artística.

Erika Fisher-Lichte introduz o conceito de “cultura performativa” e de que forma esta se relaciona com todos estes processos. Ao apresentar um panorama geral sobre algumas destas modificações não só no contexto da prática teatral, como também das artes visuais e do advento assumido da performance enquanto uma nova prática artística, a autora identifica como elemento central destes processos a deslocação do conceito de performatividade para o centro destas práticas:

[sobre o “Acontecimento sem título”, 1952, Black Mountain College] “todos privilegiavam o modo performativo: a música era tocada, a poesia era recitada, o filme era projetado, (...) A «união das artes», a transgressão das fronteiras ou a dissolução dos limites que separam uma arte da outra, foi aqui alcançada porque todas foram realizadas de um modo performativo. Assim, a função performativa foi posta em primeiro plano, fosse por reduzir radicalmente a função referencial ou por sublinhar enfaticamente a função performativa.” (Fisher-Lichte, 1998: 145).

Roselee Goldberg, por sua vez, tem trabalhado especificamente, sobre a história da performance arte, percurso que não poderá ser desligado dos contextos em que foi ocorrendo, no qual se inserem, os museus. Na continuidade do percurso já enunciado por Erika Fisher-Lichte nos anos 50, Roselee Goldberg refere que é nos anos 70 que

²⁰ Ainda que a história da performance arte não seja um dos objectos principais desta tese, é inevitável que alguns desses momentos pontuem partes da sua escrita. Aproveito para deixar algumas referências sobre a história desta prática artística, que se encontra definida enquanto performance, desde a década de 1970's mas que tem as suas origens nas primeiras intervenções e acções performáticas dos movimentos do início do século XX, nomeadamente dos futuristas ou dos Dada. Algumas das suas questões são abordadas nas obras de autores como Roselee Goldberg, Amelia Jones, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte, Rebecca Schneider, C. Carr, Paul Schimmel, Philip Auslander, Steve Dixon, entre outros.

estas práticas artísticas interpelam de forma mais efectiva os museus de arte moderna/ contemporânea e vão colocando os primeiros desafios a estas instituições (Goldberg, 2004: 178). A autora refere, enquanto exemplos mais relevantes, as obras de artistas como Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark, Joan Jonas, Dan Graham, Carolee Shneemann ou Joseph Beuys, deslocando as suas performances ou a concretização material/ corporal das suas obras para fora das paredes do museu ou da galeria. A crítica institucional foi, já nesta década, preponderante para a discussão acerca destas novas práticas artísticas e o paradigma do museu enquanto instituição cultural e artística. Esta seria, desde este momento, uma relação de controvérsias. A entrada destas práticas no museu, seja enquanto património imaterial, prática artística na programação ou nas coleções ‘destapa’ as lógicas relacionais do museu, obrigando-o, de certa forma, a questionar-se e a tomar uma posição sobre alguns temas.

Por sua vez, Christine Greiner refere que esta relação é incompatível e que a forma como estes contextos institucionais constroem um dispositivo de poder, de concepção de “modos de pensar, agir, criar e circular” não se adapta à “concepção de acção performativa” (Greiner, 2017: 184).

Contudo, e apesar de todos estes desalinhos, nos últimos anos, a instituição museológica tem vindo a desenvolver um progressivo processo de adaptação e apropriação de uma nova lógica assente na constante performatividade de todas as suas estruturas, desde a gestão de colecções, o contexto expositivo e toda a programação bem como dos serviços ao público que vai dinamizando. O ‘choque’ entre um espaço de contemplação, e controlo pela estaticidade transforma-se num lugar híbrido, de ritmos alucinantes, multidões e experiências inesquecíveis (como tão bem publicitam os seus departamentos de *marketing*). Esta performatividade estende-se, ainda, ao dinamismo das redes sociais e à criação de múltiplas aplicações informáticas que acompanham o visitante dentro e fora de portas: é o surgimento de um movimento que se espalha por outras estruturas sociais e culturais, denominado de ‘performative turn’. Este conceito está, igualmente, interligado com um outro de semelhante relevância e que, advindo do campo disciplinar da economia tem sido protagonista na sua aplicação a diferentes contextos, tais como o museu: ‘the experience economy’²¹. Shannon Jackson ao

²¹ Este conceito emerge na obra conjunta de Joseph Pine e James Gilmore, *The Experience Economy*, publicado em 1999, pela Harvard Business Press (Boston). Surge, também, no estudo da autoria de Luc Boltanski e Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, publicado em 2005, pela Verso. Na sua

trabalhar a obra da artista Andrea Fraser, identifica, precisamente, estas mudanças e realça um outro conceito – ‘The Experiential Museum’ – advogando o progressivo interesse e integração das artes performativas nos museus e no mundo das artes visuais, mencionando os múltiplos projectos curatoriais levados a cabo nos últimos anos, tais como a bienal ‘Performa’²², criado por Roselee Goldberg. Na sua perspectiva, estes processos estão, justamente, relacionados com os conceitos de ‘performative turn’ e ‘experience economy’:

“one might ask now how this performance-friendly moment at the museums relates to past performance as a challenge to the art market. One kind of answer suggests that a performative turn is, in fact, less a resistant strain within capitalism than a propeller of new capitalist relations. This line of argument begins by citing Pine and Gilmore on their elaboration of the ‘experience economy’, in which business are encouraged to ‘set the stage’ and ‘act well their parts’ (...) In such a milieu, irony, detachment, and doubt are key elements of a contemporary marketing campaign, branding ‘resistance’ in order to sell contemporary products.” (Jackson, 2015: 24).

Hal Foster, por sua vez, regressa à questão da institucionalização da performance no contexto museológico como motor para esta multiplicidade de novas programações, projectos curatoriais, bem como para a crescente tendência de incorporar, nas colecções, nomeadamente de museus de arte contemporânea, as obras de performance realizadas nos últimos anos, argumentando a sua recuperação e transmissão. O autor defende que esta será uma relação em dois sentidos:

“performance becomes entertainment and entertainment becomes performance: museums gain audience and attention thereby, even as they retain a slight difference from the popular cultural that they otherwise imitate (...) what is staged is less a historical performance²³ than an image of that performance, the performance appears as

aplicação ao contexto museológico, Dorothea van Hantelmann desenvolve uma interessante reflexão no seu artigo “The Experiential Turn” (*Living Collections Catalogue*, Walker Art Center, 2010).

²² Performa Biennial é um festival dedicado à performance arte (se bem que vai integrando obras dos mais distintos quadrantes, desde dança, teatro, música e outros cruzamentos disciplinares) que surge em 2005, organizado por Roselee Goldberg, em New York. Para mais informações, poderá consultar-se o site oficial: <http://performa-arts.org/performa-presents/biennial>

²³ Neste ponto, Hal Foster refere-se aos exemplos da prática do *reenactment* em contexto museológico, aspecto que será devidamente desenvolvido no ponto seguinte desta tese.

a simulation, one destined to produce more images for circulation in the media.” (Foster, 2015: 129).

De facto, esta integração da performance no seio destas instituições tem-se desenvolvido a partir de três eixos principais: enquanto teoria, nomeadamente em torno da apropriação do conceito de performatividade; enquanto prática, através da entrada destas práticas artísticas e sociais na programação e nas opções curatoriais destes museus; e, enquanto registos imateriais, documentação ou objectos dessas práticas artísticas, essenciais para a sua recuperação e preservação. No entanto, este último eixo tem trazido ao museu outras problemáticas acerca do que é ou não colecionável ou se é, eventualmente, objecto de uma colecção. Amelia Jones introduz algumas dessas questões:

“What are we to do with the fact that, when the art world and its corollary discourses such as curating, art criticism and art history scholarship (...) embrace performance they seem inevitably to turn live acts into objects? What are we to do with the seemingly inexorable removal of the very energy of unpredictability of the body-to-body Exchange potential to live performance when it is historicized and commodified, particularly through curatorial placement in museums?” (Jones, 2012: 198).

Na construção desse lugar que se movimenta entre lugar de colecção, arquivo, exposição e transmissão, os trajectos realizados por estas instituições também não têm sido homogéneos, havendo uma diferença substancial entre as estruturas museológicas que têm sido protagonistas destes processos: os museus de artes performativas e os museus de arte contemporânea.

3. Breve Genealogia dos Museus de Artes Performativas: História(s), Estruturas e Interpelações

Ainda que represente um retorno ao ponto anterior, julgo ser imprescindível retomar a ligação com a taxonomia sugerida, em 1989, por George Henri-Rivière. Ao propor uma genealogia sobre o percurso realizado pelos museus dedicados às artes performativas (onde se incluem as práticas artísticas como o teatro, dança, música, circo e qualquer outra que surja do cruzamento disciplinar entre elas), assume-se o facto de esta ser uma tipologia inexistente na maioria das classificações museológicas ou de, por outro lado, surgir sob o formato de outras denominações, tais como, artes do espectáculo.

Tal como já foi mencionado anteriormente, Georges Henri-Rivière apresenta um conjunto de tipologias principais, nas quais integra os diferentes tipos de museus (desde os mais generalistas aos mais especializados). Um desses grupos é o de museus de arte, no qual integra todas as manifestações artísticas. Na sua perspectiva, fariam parte desta categoria as artes do espectáculo e a música e dança.

À partida e numa primeira análise, a distinção e separação destas disciplinas dificulta não só uma reflexão mais profícua sobre esta tipologia, como diferencia práticas artísticas que têm por base uma metodologia similar na apresentação e na caracterização daquele que é o seu posterior património.

Neste aspecto, é de destacar o trabalho desenvolvido pela SIBMAS – Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle, que anula estas barreiras e inclui todas estas práticas artísticas numa mesma categoria. Com origem em Paris, no departamento de ‘Arts du Spectacle’ da Biblioteca Nacional de França, no início da década de 1990, esta organização surge com três objectivos centrais: fomento da investigação das componentes teórica e prática das artes performativas através da sua documentação; estabelecimento de contactos internacionais permanentes entre bibliotecas especializadas, arquivos, museus e centros de documentação; e, por fim, desenvolvimento de projectos de coordenação de trabalho dos seus membros e facilitar a colaboração internacional entre eles. Para cumprir estas missões, a SIBMAS organiza diversos congressos internacionais, conferências, seminários; publica livros, periódicos e boletins bem como estabelece parcerias com outras organizações internacionais. Como tal, são membros desta organização são só investigadores e artistas das mais diversas áreas, como fazem parte vários museus, bibliotecas e arquivos dedicados ao teatro, dança, música, circo, arte contemporânea, entre outros, facilitando a partilha de reflexões, metodologias de trabalho e a discussão de novos desafios para estas instituições.²⁴

No que concerne às restantes denominações atribuídas a esta tipologia museológica, é fundamental reter, não só um maior foco nas mais recentes criações artísticas, na componente de performatividade e não tanto na ideia de construção, de apenas, um

²⁴ Instituições provenientes dos seguintes países: Austrália, Itália, França, Reino Unido, Espanha, Portugal, Áustria, Alemanha, Estónia, República Checa, Estados Unidos da América, Eslováquia, Holanda, Dinamarca, Suécia ou Polónia.

espectáculo (conceito que, de alguma forma, tem vindo a adquirir um sentido pejorativo após a difusão do conceito da obra de Guy Debord). A abolição das fronteiras entre as várias disciplinas artísticas, a deslocação do espaço performativo para outros lugares como o espaço urbano, industrial, galerias, entre outros, vincula estas práticas artísticas ao conceito de artes performativas, mais abrangente e que destaca o elemento unificador entre elas: a ideia de performance, de acção e gesto.

Na prática, que museus se inserem nesta categoria e que definam essa classificação na sua própria nomenclatura? Podemos ver, ainda, poucos exemplos, dos quais destaco os mais significativos: o Museum of Performing Art of Majesty's Theatre (Australia – www.mopa.com.au) – existente desde 2001, caracterizado pela preservação do acervo pertencente ao Majesty's Theatre e representando grande parte das artes performativas, desde a ópera, ballet, dança contemporânea, cabaret, musicais, vaudeville, circo ou stand-up comedy; o Museum of Performance and Design (San Francisco, EUA – www.mpsf.org), que se assume como museu de artes performativas e design teatral, fundado na década de 1950 pelo coreógrafo Russel Hartly e que vem desenvolvendo a missão de educar os públicos de todas as idades sobre o impacto e o valor das artes performativas, através de exposições, programação cultural e investigação; o exemplo mais recente, inaugurado em 2017, é o Scenkonsmuseet (Swedish Museum of Performing Arts), em Estocolmo (Suécia), que se propôs trazer a experiência destas artes aos públicos através não só do seu património mas da relação que este estabelece com novas criações e performances, dinamizando o processo de transmissão por meio de plataformas interactivas e pelo contacto directo e sensitivo com alguns desses objectos e momentos. A sua colecção compreende cerca de 50000 objectos provenientes do século XVI até à actualidade, entre os quais instrumentos musicais, figurinos, maquetes e design de cena, trajes, marionetas, entre outros (www.scenkonsmuseet.se).

Será relevante, assim, elaborar uma breve genealogia da criação destes museus, nomeadamente de teatro, dança e música, no contexto europeu.

O processo de criação de museus de teatro e dança nasce na Europa do século XIX. É em Moscovo, uma das cidades com maior importância para a História do Teatro nos séculos XIX e XX, que Alexis Bakhruchine funda, em 1894, um museu de Teatro privado, mas aberto ao público, constituído a partir da colecção de objectos teatrais que, ao longo de vários anos foi reunindo. Em 1917 passa então para a tutela do Estado, com a designação de Museu Central de Teatro Alexis Bakhruchine. Ainda na Rússia, é

criado em 1918 o Museu Estatal do Teatro e da Música, em São Petersburgo. Na Alemanha, a história de instituições dedicadas à preservação da memória do Teatro e das artes do espectáculo data de 1902, com o surgimento da fundação da Sociedade de História do Teatro, depois transformada em Museu do Teatro de Berlim. Não existindo um museu nacional, outras cidades, como Munich (1910) ou Dusseldorf dispõem de museus dedicados em exclusivo ao teatro. Em Viena encontra-se o Museu Austríaco de Teatro, criado em 1922 e actualmente instalado no centro histórico daquela cidade, no Palácio Lobkowitz. Por sua vez, o Museu do Teatro de Copenhaga (1912), está instalado num teatro setecentista integrado no Palácio Real. O Reino Unido permanece com a sua colecção denominada Theatre&Performance como um dos pólos e departamentos do Victoria&Albert Museum, em Londres, depois de um longo processo de mudança de tutela e de local, desde 2009. O Museu Nacional do Teatro de Espanha é, de todos, o mais recente, tendo sido inaugurado em 2002. Outros museus dignos de registo são o Dansmuseet (Suécia - 1953), a Coleção Suíça de Teatro (aberta ao público em 1944 - Berna), o Museu Nacional do Teatro da Finlândia (1962) e o Museu Nacional do Teatro da Eslovénia (1952) ou o recente Centre National du Costume de Scène, em Moulins (França, 2006).

O Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, por sua vez, adquiriu esta denominação recentemente (2015) após a incorporação de um espólio de reconhecida importância para a história da dança em Portugal (não só respeitante a criações e companhias nacionais, mas de outras que estiveram em Portugal a apresentar os seus trabalhos), pertencente a José Sasportes. Contudo, a dança já era, em parceria com as restantes artes performativas, nomeadamente o teatro, a revista, o teatro de marionetas, uma presença nas colecções do museu. O museu iniciou o seu percurso em 1979, com uma primeira exposição dedicada à companhia teatral Rosas&Brasão. Entre 1979 e 1985, decorreu o período da primeira recolha de objectos e documentação que viria a integrar o museu a partir da sua inauguração, no Palácio Monteiro-Mor, nesse mesmo ano.

Apesar de não se institucionalizarem em museus, muitas colecções e acervos respeitantes ao teatro ou à dança estão integrados em instituições com outra designação ou de âmbito mais alargado ou mais especializado. São exemplos disso, o Departamento de Artes do Espectáculo da Biblioteca Nacional de França, a Biblioteca e Colecção Teatral del Bucardo, em Roma, e o Instituto de Teatro em Barcelona.

No que diz respeito aos museus de música, o processo de início da recolha destas colecções até à criação do próprio museu ou da definição de instalações próprias para a sua actividade foram, na grande maioria dos casos, demorados, alongando-se por diversas décadas. Baseadas em colecções privadas essencialmente de instrumentos musicais, partituras e iconografia musical, estes museus protagonizam, assim, diversas problemáticas acerca da sua temática ou natureza, entre um museu de técnica ou um museu de artes, visto, muitos, se dedicarem especificamente à organologia, como é o caso do Musée des Instruments de Musique (Bruxelas, Bélgica), existente desde 1877, o Museo Nazionale degli Strumenti Musicali (Roma, Itália), inaugurado em 1974 ou o Musikinstrumenten – Museum (Berlim, Alemanha), existente nas actuais instalações desde 1984.

Apesar de estar presente na Cité de la Musique, em Paris, desde 1998, o Musée de la Musique é já uma realidade em França desde 1793, no qual se dinamizaram as primeiras exposições no recém-criado Conservatório de Música de Paris, por Bernard Sarrette. Hoje, o museu está interligado à instituição que tutela o complexo Cité de la Musique, no qual está sediada, também, a Philharmonie de Paris. Muitos outros museus de música se foram instalando em complexos idênticos, relacionados com orquestras ou estabelecimentos de ensino de música, tais como o Museo de la Musica de Barcelona (Espanha, 2007) ou o Royal Academy of Music Museum (Londres, 2001). Um pouco por toda a Europa, a criação destes museus passa a ser uma constante necessidade de atribuir um lugar e uma finalidade a estas colecções que, na sua maioria, abarcam desde o século XV/ XVI até à actualidade, como são exemplo o Glinka National Museum Consortium of Musical Culture (S. Petersburgo, Rússia, criado em 1912), o Czech Museum of Music (Praga, República Checa, inaugurado nas actuais instalações do National Museum, desde 2001), o Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (Bolonha, Itália, existente desde 2004) ou o Musikmuseet (Copenhaga, Dinamarca, inaugurado em 2014). Gostaria de destacar, contudo, dois museus que têm desenvolvido uma trajectória complementar: o Haus der Musik, em Viena (Áustria) caracterizando-se como um museu do som e da música, e cuja exposição permanente se apresenta em núcleos temáticos que problematizam, também, a própria estrutura destes museus e proporcionam uma experiencição do som, da música e das actividades que se foram dinamizando em torno desta prática artística; o exemplo mais recente e que abre o espectro aos diversos géneros musicais, foi fundado em 2017, em Londres, The British Music Experience. O Museu Nacional da Música existe, em Lisboa, nas suas actuais

instalações desde 1994, mas viu o início do seu processo de recolha de acervo ainda em 1911, por Michel'angelo Lambertini. Apesar de se intitular enquanto museu de música, o seu acervo e exposição permanente assentam na apresentação de instrumentos musicais, pontuados por iconografia musical e documentação. No entanto, nos últimos anos, este Museu tem desenvolvido e complementado a sua exposição com uma programação que abre as portas do museu a investigadores e artistas que dão uma outra vida a alguns dos seus instrumentos de colecção, bem como trazem novos géneros musicais e novos repertórios.

Estes museus têm surgido com a missão principal de incorporar e preservar os patrimónios, sejam materiais ou imateriais, provenientes da prática destas manifestações artísticas bem como de historicizar e investigar os diversos percursos de cada uma destas áreas. Contudo, e como já constatámos, a diversidade tipológica, material, temática e cronológica destes patrimónios, nomeadamente a sua prevalência intangível, têm colocado questões estruturais e de funcionamento às próprias instituições.

Este legado artístico e/ ou cultural, consoante as suas especificidades, consiste não só do projecto artístico, mas dos documentos (independentemente da tipologia e suporte) relacionados com a sua produção. Contudo, estes documentos só adquirem o estatuto de património quando institucionalizados em espaços públicos ou privados que cumpram essa finalidade, ou seja, em acervos de museus, bibliotecas, centros de documentação ou arquivos. Assim, estas instituições devem ter como objectivo difundir e partilhar os seus acervos e conhecimentos, bem como criar condições para a sua fruição estética, artística e cultural. Para que tais objectivos sejam alcançados, é necessário que a instituição tenha um projecto de conservação, conceitos esclarecidos e uma política definida.

Neste aspecto, o que melhor distingue os museus de artes performativas dos restantes museus de arte, exclusive alguns museus de arte contemporânea que se debatem com a conservação da *performance art*, é a bidimensionalidade patrimonial – material e imaterial – e a consequente adaptação conceptual e de práticas da sua conservação. Estes museus definem-se, então, pela preservação (material) e salvaguarda (imaterial) do seu património. Curiosamente, ambos os procedimentos funcionam em simultâneo quando tratamos da conservação dos registos audiovisuais, que encerram em si um conteúdo imaterial, mas que devem ser preservados em suporte material.

Desde o início deste século, o património cultural imaterial tem adquirido maior relevância a nível institucional e, devido a esse factor, os museus têm vindo a sofrer adaptações de modo a adequarem as suas políticas e estruturas funcionais a essa nova

realidade. Ainda assim, na perspectiva de alguns museólogos, como é o exemplo de Alice Semedo, esse processo ainda está em curso e os efeitos dessa demora podem vir a ser “devastadores”. Tal como a própria refere:

“corporizando a sua «fossilização», quando o exploram como fazem (...) desconectando-os das suas fontes originais que são as pessoas e os respectivos contextos políticos, culturais e económicos que envolvem as suas acções. Só alterando as suas políticas e metodologias tradicionais e, sobretudo, a percepção do património como algo assente na materialidade, o Museu poderá ter algum papel efectivo na salvaguarda e dinamização do PCI [Património Cultural Imaterial]” (Semedo, 2010:53).

Para atingir esses objectivos, o processo iniciou-se em 2002 no Encontro Regional Ásia-Pacífico do ICOM donde resultaram as primeiras orientações para o esforço na conservação e interpretação do PCI e ao desenvolvimento de instrumentos de documentação que adequem as práticas museológicas a essa realidade. Já em 2004, traduzindo a ideia da Convenção da UNESCO de 2003, o ICOM adopta a *Declaração de Seul*, na qual se faz a apologia à “indicação de que o Museu devia mudar o seu foco do material (...) para as histórias, ideias e práticas culturais que constituem a verdadeira natureza do PCI.” (Semedo, 2010: 53).

Por outro lado, é essencial discernir o processo de estudo e recolha, bem como o próprio processo temporal, que dá origem a estes procedimentos institucionais. Primeiramente, devemos ter em conta que o que resulta de uma performance artística pode ser visto sob dois prismas: o que tem impacto a curto-prazo, na hora em que termina uma apresentação e o que resta desta a longo prazo e que serve de material de estudo dessa mesma performance. Esse impacto a curto prazo pode ver-se nas reacções dos próprios performers e dos espectadores logo após o final da apresentação em que participaram ou a que assistiram. O que permanece a longo prazo é aquilo a que Richard Schechner denomina de “Aftermath”. Sobre a sua persistência temporal, esta é igualmente relativa e mutável de época para época, de apresentação para apresentação, não fosse estar intimamente ligada a um processo em constante alteração e transformação como o da memória. Daí, Schechner referir, também, o seguinte: “Having acknowledge the potential longevity of the aftermath, it is also true that most aftermaths are relatively brief or sequestered in personal memories. (Schechner, 2006: 247)”.

Curiosamente, e sob o mesmo contexto conceptual, Umberto Eco propõe que falemos cientificamente sobre uma obra de arte, o que só seria possível utilizando o material que delas resultasse, como um documento comprovativo do nascimento da obra, esboços, redacções preliminares ou críticas que outros fizeram da obra. Mas seria possível realizar este exercício sobre uma obra de arte performativa? A este propósito, mais uma vez, Richard Schechner refere que “Performance can be studied from the point of view of actions enacted, of the spaces in which performances takes place, of the temporal structure of a performance, and as events surrounding and succeeding the performance, both affected by it and affecting it” (Schechner, 2006: 225).

No que concerne aos patrimónios materiais móveis, podemos, aqui, referir as mais relevantes tipologias, não esquecendo que a criação de novas obras produz, também, novas tipologias de materiais. Assim sendo, alguns exemplos desse património são os instrumentos musicais, fonogramas, figurinos, material de cenografia (telões, maquetas, adereços de cena), trajes, maquinaria de cena, fotografia e documentos gráficos que abrangem partituras musicais, textos dramáticos, programas, cartazes, bilhetes, desenhos, recortes de jornais, tratados, carteiras profissionais, diplomas, postais ilustrados relativos a artistas, companhias, grupos e aos Teatros ou casas de espectáculo. Estes patrimónios são essenciais para o cumprimento das seguintes funções: conhecimento das práticas performativas, sejam as oriundas dessa mesma prática (texto, maquetas, trajes, partituras) ou que documentem essas práticas (gravuras, fotografia, programas, cartazes, recortes de imprensa); o conhecimento de aspectos inerentes a essas práticas performativas (diplomas, arquivos correntes, carteiras profissionais); fruição estética e artística bem como pontos de partida para a evolução técnica e a criação de novos paradigmas artísticos. Apesar destes importantes contributos dados a partir destes patrimónios, André Veinstein, lança uma premissa muito pertinente acerca dos patrimónios materiais oriundos das artes performativas, denominando-os de “vestígios”, ou seja, na sua concepção estes “vestígios” são concretizados por documentos e objectos produzidos para e a partir da performance artística e permitem aproximações ao que foi o espectáculo, mas que não podem pretender alcançar a reconstituição integral do mesmo (Carvalho&Almeida, 2005: 175). Assim, uma questão predomina: Seria possível reconstituir, a partir destes elementos, uma versão real e fidedigna da obra a que se referem?

André Veinstein, apoiando-se na sua concepção acerca destes elementos, responde da seguinte forma: “Isso requereria, necessariamente, voz, gestos e reacções vivas, tanto dos artistas como do público, condições que se perdem imediatamente no final de cada apresentação.” (Veinstein supracitado in Salazar, 2013: 35-36)

Equiparando as manifestações artísticas resultantes das artes performativas às artes plásticas e/ou visuais, nenhuma poderá ser preservada como é preservada uma escultura de Rodin ou um quadro de Kandinsky; o que resta de uma performance teatral, musical ou de dança são, como já foi referido anteriormente, os seus “vestígios”, traços que subsistem da performance/ apresentação.

Sendo assim, será possível salvaguardar estas manifestações artísticas na sua plenitude? Afinal, quando nos referimos às artes performativas, a obra de arte é apenas o produto final (performance e a sua relação com o público) ou todo o processo criativo que lhe dá origem?

No que a este ponto concerne, não considero que só o produto final seja validado como a obra de arte, mas sim, igualmente, todo o processo criativo e artístico que o antecede, nomeadamente, no caso dos espectáculos músico-teatrais, nos quais assistimos à junção das várias manifestações artísticas, no que diz respeito a processos como a encenação. De todas as componentes envolvidas no processo criativo, talvez seja a encenação a que melhor ilustra a dimensão imaterial destas manifestações artísticas. De que forma se documenta a encenação? Marie-Françoise Christout demonstra a imensa relevância das anotações e registos escritos dos próprios encenadores, considerados, até hoje, as fontes mais seguras para podermos “reconstituir” a sua obra. Ainda assim, essa “reconstituição” será sempre ilusória e alterada por quem a interpreta.

Assim, no que concerne a este património, seja, mais uma vez, material ou imaterial, é sempre fruto de uma interpretação e, por isso, podemos considera-lo como um processo de metalinguagem, i.e., não faz com que as coisas falem, mas fala delas e sobre elas (Salazar, 2013:39).

4. Breve Genealogia dos Museus de Arte Contemporânea: História(s), Estruturas e Interpelações

Apesar de não surgirem sob a denominação de museus de arte contemporânea, parte dos museus desta tipologia surgiram no contexto de emergência dos movimentos artísticos de final do século XIX e as vanguardas do século XX, intitulando-se enquanto museus de arte moderna. A sua progressiva adaptação ao próprio percurso artístico, obrigou a uma reflexão sobre o seu posicionamento face às suas colecções e aos contextos a que esta se reporta, sendo, hoje em dia, todos os exemplos que aqui irei enumerar, considerados enquanto museus de arte contemporânea.

A primeira destas a emergir, ainda que inicialmente como museu que compreendia diversas colecções distintas de arte e antiguidades e que foi, ao longo do século XX, especializando-se enquanto um acervo de arte moderna, com artistas como Vincent Van Gogh, Piet Mondrian, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Marc Chagall, entre muitos outros, foi o Stedelijk Museum, em Amesterdão, em 1895. Após um período de transição de instalações, o museu reabre, em plena *Museumplein*, num novo edifício, em 2012.

Ainda na mesma década, em 1897, é fundada a Tate Gallery que, é hoje, não só um museu mas uma organização que tutela quatro diferentes museus de arte no Reino Unido: Tate Gallery que começou por incorporar as obras de arte britânicas que não eram aceites na National Gallery; a Tate Liverpool (1988) dedicada à arte moderna e contemporânea britânicas; a Tate St. Ives (1993) que expõe obras de artistas que viveram ou trabalharam em St. Ives; e, por fim, a Tate Modern, inaugurada em 2000, instalada no antigo Bankside Power Station, num projecto arquitectónico da autoria dos suíços Herzog&De Mauron e dedicado à incorporação, investigação, exposição e divulgação da arte contemporânea internacional.

Contudo, o primeiro museu reconhecidamente dedicado à arte moderna, que era, no momento, a produção artística do seu próprio tempo, foi o Museum of Modern Art of New York (MOMA, 1929), criado por Abby Rockefeller, Lillie Bliss e Mary Quinn Sullivan. Ao longo do século XX, o MOMA foi estendendo o âmbito das suas colecções à arquitectura, fotografia, performance, design, cinema e novos media, tornando-se, progressivamente, um museu de arte contemporânea.

No caso português, é de relevar a criação do Museu Nacional de Arte Contemporânea, enquanto instituição que iria acolher parte do acervo do Museu Nacional de Belas-Artes que se enquadrasse no período temporal a partir de 1850 (até esse período ficaria sediado no Museu Nacional de Arte Antiga). Neste aspecto, e até mesmo em contexto internacional, este foi o primeiro museu a surgir ligado, especificamente, ao conceito de arte contemporânea, ainda em 1911.

Após estes primeiros museus, a proliferação destas instituições protagonizou um ‘boom’, nomeadamente nos Estados Unidos da América, no qual cada cidade/ estado ou região abre o seu próprio museu de arte contemporânea. Esta tendência, ainda que com menos intensidade, também se verifica nos países europeus, os quais dão origem a instituições como: o ICA (Institute of Contemporary Art, Londres, 1947) ou o Centre Georges Pompidou (Paris, 1977). Nos Estados Unidos, relevam-se, nesta tendência o Guggenheim Museum (New York, 1939), Walker Art Centre (Minnesota, 1940), Museum of Contemporary Art of Chicago (1967) ou o New Museum of Contemporary Art (New York, 1977).

A partir da década de 1990, há uma nova vaga no surgimento destes museus, mas, desta vez, já criados, assumidamente, enquanto museus de arte contemporânea que vinham preencher uma lacuna no panorama institucional cultural e artístico, não só de museus respeitantes à prática artística a partir da segunda metade do século XX, mas enquanto instituições que desempenhassem um papel mais amplo na vivência cultural e artística da cidade/ região onde se localizavam, fossem plataformas para parcerias internacionais e o lugar de debate da própria contemporaneidade: instituições do presente, e não do passado. Como tal vemos surgir um pouco por todo o mundo estas instituições: o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid, 1992), o Museu d’Art Contemporani de Barcelona (1995), Guggenheim Bilbao (1997), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro, 1996), e em Portugal, vemos serem fundados o Museu Fundação Serralves (Porto, 1999), o Museu Coleção Berardo (Lisboa, 2007) ou, o caso mais recente, Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia (Lisboa, 2016).

Sobre a emergência destes museus (e sobre os processos que foram progressivamente transformando os museus de arte moderna em museus de arte contemporânea), Francisca Hernandez define algumas características importantes:

“Su caracter contemporáneo implica un concepto dinámico en constante reformulación, abierto a la creatividad actual y sempre en disposición de ampliar sus propios contenidos (...) una grande mayoría de ellas tienen un denominador común: apoyar y difundir el arte contemporáneo y ser una institución viva y dinámica, representando una oferta importante dentro del mundo cultural de nuestros días. El apoyo al arte contemporáneo supone vários compromisos, como son el proporcionar espácio a los artistas. (...) presentan com gran immediatez y actualidad la creación del momento, de lo actual, antes incluso de formar parte de la memoria del presente.” (Hernandez, 1998: 158-160).

Por outro lado, outros autores destacam outros denominadores comuns desta nova vaga de museus muito identificados, eles próprios enquanto complexos arquitectónicos e urbanos, com uma linha artística mas também económica (através das políticas de *sponsorship*), contextualizadas no sistema de globalização, livre trânsito de obras, artistas e influências e que são, por sua vez, espelhos do que a nível político se vai desenvolvendo.

Estes processos de transição ou criação destes museus são indissociáveis dos paradigmas que foram sendo construídos em torno das próprias práticas artísticas (indicadoras de um contexto mais abrangente político, cultural, social ou económico), nomeadamente no que diz respeito aos denominadores que indicam a emergência ou o término do modernismo, pósmodernismo e mesmo, da contemporaneidade. Além da reconhecida posição modernista de recusa da autoridade da instituição de arte (no qual se incluíam os museus e os grande salões ou mesmo a academia), Brian Wallis refere que o projecto modernista era inalcançável:

“A self-consciously experimental movement covering well over a century, modernism encompasses a plenitude of positions. In the present context, however, modernism is taken to refer not to the terms of this historical program in its diversity, nor it is seen in terms of its original historical context, but rather as the aestheticized modernism which has been left a tour doorstep; modernism as an institution. Today modernism is exhausted; its once provocative or outrageous products lie entombed in the cultural institution they once threatened and offended.” (Wallis, 1984: XII).

Tendo em conta esta ideia de modernidade enquanto um projecto esgotado, tal como argumenta Brian Wallis, e após duas Grandes Guerras Mundiais, diversos regimes

ditatoriais, o holocausto, o início da Guerra Fria e de muitos movimentos independentistas nos territórios coloniais, o sentimento que prevaleceu no seio das práticas artísticas era de crise. Num mundo que se erguia das ruínas, esta crise vem questionar valores éticos e históricos, mas também o valor da arte, a sua função social e das suas instituições, assim como o papel do artista neste contexto. Este ‘background’ conduz à emergência dos pósmodernismos. Neste sentido, o museu vai perdendo a sua dimensão de instituição historicista e de categorização, enfrentando a resistência quando tentava exercer o efeito aurático sobre as obras de arte em exposição perante aqueles que as contemplam:

“Through reproductive technology, postmodernist art dispenses with the aura. The fiction of the creating subject gives way to the Frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence, essential to the ordered discourse of the museum are undermined.” (Crimp, 1985: 53).

Apesar destas alterações, e no que diz respeito ao contexto museológico, considero que a emergência dos pósmodernismos não se apresentou enquanto uma ruptura, mas como um processo de descontinuidade, uma mudança de direcção na forma de questionar a arte e as suas instituições. Perante estes processos e contextos criados pelas passagens entre modernismos e os pós-modernismos, o próprio conceito classificativo de ‘contemporâneo’ ou ‘contemporaneidade’ surgem, não só enquanto definidores temporais, mas como termos intermédios, onde se incluíam práticas provenientes de distintos movimentos ou que se pudessem adaptar a diferentes leituras, no qual o denominador fosse a definição dessa cultura contemporânea. Mas que questões levanta, também, esta classificação à própria prática artística? Hans Ulrich Obrist aponta os principais problemas da apropriação do conceito de ‘contemporaneidade’ no seio das práticas artísticas bem como das suas instituições:

“anything being produced in the present is always contemporary, and by the same token all art must necessarily have been contemporary at the time of its production and/ or initial reception. (...) For one, it appears to be a purely temporal marker, simply denoting the ‘now’, purged of critical or ideological presupposition. It appears not to require of the ‘modern’, whose sense of the ‘ephemeral, the contingent’ linked an

orientation towards the future to a break with a cyclical conception of time.” (Obrist, 2010: 59).

Coloca-se aqui um conflito na aplicação deste conceito, não só à caracterização das práticas artísticas, mas também na sua adopção por parte dos museus que, numa tentativa de estender o campo de abrangência das suas programações e colecções (numa tendência também ela mediática e fashion da sociedade actual), corre o risco de se tornar inócua ou de perder a sua pertinência pela desactualização dos seus conceitos operativos. Mantém-se o dilema de uma classificação cronológica que orienta para um tempo presente, mas que é, por sua vez, ultrapassada e desactualizada a cada dia que passa pela construção de um passado cada vez mais proeminente, bem como pela idealização de um futuro ligado à apropriação dos novos media, e uma constante actualização de conteúdos e de públicos, definindo-se, na minha opinião, enquanto instituições cronologicamente híbridas e com potencial temático para uma constante reflexão sobre o conceito de contemporaneidade, transversal a estes marcos. Como refere, por sua vez, Julieta Aranda: “to be contemporary is to be savvy, reactive, dynamic, aware, timely, in constant motion, aware of fashion” (Aranda, 2010: 6).

Estas características enumeradas por Aranda são, de forma substancialmente crítica, analisadas por Claire Bishop na sua recente obra *Radical Museology*, na qual apresenta três casos de estudo de museus que, de diferentes perspectivas, têm trabalhado as suas potencialidades e problemáticas de forma articulada, apontando para novos percursos: o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, Espanha), Van Abbemuseum (Eindhoven, Holanda) e o Muzej sodobne umetnosti Metelkova (Ljubljana, Eslovénia). Na óptica da autora, o trabalho desenvolvido por estas instituições, ainda que não deixem de ser, tal como os restantes da sua tipologia, “populist temples of leisure and entertainment” (Bishop, 2013: 5), dá a estes museus uma nova estrutura: “more experimental, less architectural determined (...) a more politicized engagement with our historical moment” (Bishop, 2013: 6), trazendo à luz os temas mais pertinentes de uma contemporaneidade em constante movimento e que é inserida num mais amplo conjunto de temas, não só artísticos, culturais, como políticos, económicos, ecológicos, entre outros.

No entanto, os conceitos e a ligação entre ‘contemporaneidade’ e ‘arte contemporânea’ flutuam entre uma marca temporal ‘disfuncional’ e uma categoria discursiva. No que

diz respeito à sua disfuncionalidade enquanto marco temporal, Bishop enumera alguns exemplos distintos nos quais a alocação cronológica da ‘contemporaneidade’ desliza entre o pós-guerra de 1945 e os anos da década de 1990 (após processos políticos como o apartheid ou a queda do Muro de Berlim), dificultando, de facto, a concretização de uma diversidade global (Bishop, 2013: 18). Por outro lado, enquanto categoria ou prática discursiva, muitos autores se dividem entre uma continuidade ou uma ruptura com o projecto pósmodernista, cuja ambiguidade Bishop caracteriza como “a schizophrenic collapse of past and future into an expanded present.” (Bishop, 2013: 19).

Ao contrário dos processos de incorporação que analisei referentes aos museus de artes performativas, no caso dos museus de arte contemporânea a prática da performance arte, mas também, e cada vez mais, de dança, teatro ou trabalhos resultantes do cruzamento destas áreas, é concretizada por diferentes vias e tem sido um dos elementos mais pertinentes na definição identitária, social e cultural destas instituições, nomeadamente desde o início deste século. Cada vez mais estes museus realizam exposições dedicadas a artistas da performance, adquirem estas obras para as suas colecções e trazem para as suas programações artistas contemporâneos que apresentam novas obras performativas. A ideia de um museu vivo concretiza-se, em grande medida, nesta constante performatividade que abrange todas as áreas funcionais da instituição. Retomando a citação de Claire Bishop, a incorporação e apropriação destas práticas artísticas por parte destes museus vem, igualmente, dar forma a esta ideia de um “expanded present”, numa noção de tempo cada vez mais dilatada.

Por outro lado, seja através da programação do museu ou da sua colecção, esta entrada da performance nos museus de arte contemporânea fez-se por inteiro, seja por meio da sua (re)apresentação, em contexto programático ou curatorial, seja porque, mesmo no caso da incorporação de uma obra performativa, os objectos e a documentação que dela fazem parte mantêm-se juntos sem sofrer um processo de separação por colecções de tipologia material. A obra nunca perde, nestes casos, a sua unicidade.

Liliana Coutinho, numa entrevista a Catherine Wood, refere, exactamente, algumas transformações que esta progressiva entrada da performance no museu de arte contemporânea tem provocado:

“A entrada desta prática no museu de arte contemporânea abre espaço a que compreendamos, de modo cada vez mais claro, o objecto de arte como um objecto

constituído através de um processo de relação e não como um ícone temporal (...) cuja configuração forma e significativa poderá encontrar-se definida antes mesmo de ser dada à experiência do espectador ou à sua colocação em cena no museu e nos discursos por este construídos (...) a entrada da performance no museu interfere no regime de produção de conhecimento do museu (...) agindo ainda no seu sistema de hierarquia social.” (Coutinho, 2017: 129-130).

Estas e outras modificações, tanto nos museus de arte contemporânea quanto nos museus de artes performativas serão, no segundo bloco deste capítulo, descortinadas através do cruzamento destes percursos, da análise de diversos casos de estudo não só artísticos, como curatoriais e institucionais, como terão, enquanto conceito problematizador, a constituição de políticas em torno da memória, não só dos contextos históricos, como contemporâneos, curatoriais e artísticos que dão origem ou donde são provenientes estas práticas.

Capítulo I - Parte 2 – Quando o Museu (tenta) institucionalizar a Performance...

Políticas da Memória: Coleções e ‘Displays’

1. Permanências e Performatividades da Memória

- a) Entre memórias: pluralidades – memória individual, memória cultural, colectiva, pública;

Políticas da Memória surge enquanto conceito no qual julgo poder alocar a diversidade de temas e perspectivas que emergem desta relação tripartida entre memória, museu e performance. Enquanto conceito politicizado, referente igualmente, neste caso específico, a um outro lugar institucionalizado, o termo ‘políticas’ abre o espectro para um olhar crítico e abrangente dos restantes conceitos que a estes se interligam.

Pelo carácter de compromisso que os estudos de memória têm vindo a imprimir nas perspectivas acerca do papel fundamental que têm tido na interpelação das narrativas históricas e absolutas, bem como na recuperação das vozes e histórias silenciadas, a reflexão sobre a relação do museu, enquanto lugar da história e das narrativas oficiais, e memória que as des- e re-constroem, teria de preconizar esta ideia plural.

Além, ainda, destes pontos a ideia de ‘políticas’ abre, em si, igualmente, uma vasta diversidade de olhares. Começo pelo interessante aspecto mencionado por Florian Schneider:

“Politics is the art of creating a political body: in its very essence, it is the art of properly placing objects and subjects. It is the knowledge of where things or people are situated, identifying their places and establishing an order by separation, segregation, classification and organisation. [...] Thus, modern politics have emerged as strategies of inclusion and exclusion: regimes that discipline individuals; restrict their freedom of movement; arrest them at specific places for certain amounts of time” (Schneider: 2013, 128).

Contudo, na sua junção com o conceito de ‘memória’, os contornos desta definição colocam-se num outro prisma: “[politics of memory] consists of policies of truth and justice in transition (official or public memory); more widely conceived, it is about how a society interprets and appropriates its past, in an ongoing attempt to mould its future.”

(Barahona de Brito, Aguilar & Gonzalez-Henriques: 2001, 37). É, assim, integrada nesta perspectiva que desponta a pertinência deste conceito enquanto mediador entre leituras teóricas e práticas que têm construído a relação desta tríade – museu, memória e performance – uma perspectiva plural e que permite contextualizar as diferentes dimensões políticas, sociais, culturais e artísticas que se imiscuem nesta discussão. Há ainda um outro conceito, da autoria de Elizabeth Jelin – “Memory Struggles” (2003), que a este se interliga e que recuperei a propósito do caso de estudo que mais adiante retomarei, da antropóloga/ encenadora e atriz Joana Craveiro – *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, que se define da seguinte forma:

“the space of memory is thus an arena of political struggle that is frequently conceived in terms of struggle ‘against oblivion’: remember so as not to repeat. These slogans, however, can be tricky. Slogan such as ‘memory against oblivion’ or ‘against silence’ hide an opposition between distinct and rival memories (each one with its own forgetfulness). In truth what is at stake here is an opposition of ‘memory against memory’ (Jelin: 2003, XVIII).

Jelin destaca precisamente uma das características, mas também perigos, destas tomadas de posição, nomeadamente, e neste caso específico, por parte das instituições museológicas e a forma como estas trabalham as suas narrativas historicistas, políticas e de que forma integram agora progressivamente, as memórias não oficiais enquanto elementos disruptivos dos seus conteúdos. Ressalva, ainda assim, um aspecto que considero preponderante: a memória enquanto lugar de performatividades, de discussão e de gestos.

Voltemos, todavia, ao conceito de memória. Além da resenha inicial em torno de alguns autores que têm vindo a tentar definir este conceito apresentados na introdução desta dissertação, gostaria, ainda, de os complementar a partir de outras características gerais, mas essenciais a reter nesta fase.

Susan Crane, mais uma vez realça a ambivalência da memória enquanto processo que decorre, simultaneamente, no seu nível mental, mas também corporal: “the mental process of memory takes on corporeal form in the brain, but this physical form is invisible to the naked eye: memory becomes sensible and visible through imaginative recollection and representation.” (Crane: 2000, 1), ou seja, através da construção de imagens ou pela repetição das acções. Neste sentido, poderíamos identificar o museu

como uma espécie de espaço colectivo mental, no qual essas memórias e a construção/colecção das suas imagens adquire assim a sua forma corporal.

Por outro lado, esse lugar de memória não é, tal como o museu, um lugar de permanências, mas sim de constantes movimentos:

“A memória enquanto dispositivo em constante movimento, estabelece a ponte entre passado e presente. Liga-se à percepção para criar um conhecimento mais complexo, não evocado por ‘instantâneos’ do acontecimento, mas por uma experiência quotidiana que consegue ressonar no conjunto de sensações e emoções experienciadas no acontecimento.” (do Vale: 2014, 38).

Patrícia do Vale destaca, aqui, numa ligação também àquela que pode ser a memória de um espectador, um processo que, no fundo, caracteriza este acto de ‘remembering’ enquanto um elástico entre o presente, tempo no qual é evocado, e o passado, no qual se recupera uma dimensão sensível da memória que implica, em si mesmo, uma selecção, ainda que inconsciente. Numa mesma direcção, Pierre Nora acrescenta: “Memory, strictly speaking, is a phenomenon linked to the psychology and physiology of an individual person, now encompasses a broad spectrum of meanings relating to the different forms of presence, real or imaginary, of the past in the present.” (Nora: 2011, IX).²⁵ Deste processo resulta, precisamente, algo de novo que emerge no tempo presente e que terá um papel preponderante nessa construção do futuro.

Ainda sobre este processo de criação de significados que emergem não enquanto factos ou repetições, mas como algo de novo, Andreas Huyssen fala-nos de ‘imagined memories’ e da importância do acto de esquecimento, não tanto como recurso (se bem que o poderá ser quando nos referimos aos processos de construção de narrativas históricas), mas enquanto fenómeno inerente ao próprio acto de memorialização: “memory and forgetting are indissolubly linked to each other, that memory is but another form of forgetting, and forgetting a form of hidden memory.” (Huyssen: 2003, 17). Nesse constante receio do esquecimento e apontando as principais características

²⁵ A propósito ainda da memória enquanto processo individual e/ ou colectivo, gostaria de destacar a visão de Susan Sontag: “all memory is individual, unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings.” (Sontag: 2003, 85-86).

desse lugar da memória, Huyssen apresenta, na minha perspectiva, o argumento central que tem feito deste um tema tão actual e pertinente:

“Memory is always transitory, notoriously unreliable, haunted by forgetting. As public memory, it is subject to change – political, generational, individual. It cannot be stored forever, nor can it be secured by monuments. (...) We should not forget that time is not only the past, its preservation and transmission. If we are indeed suffering from a surfeit of memory, we do need to make the effort to distinguish usable pasts from disposal pasts. (...) Even if amnesia were a by-product of cyberspace, we must not allow the fear of forgetting to overwhelm us. Perhaps it is time to remember the future, rather than simply to worry about the future of memory.” (Huyssen: 2003, 39).

Para melhor compreender esta premissa, é fulcral ter em conta o contexto no qual emergiu esta área de estudos de memória e que se tem, nomeadamente nas últimas duas décadas, tornado central e transversal na grande maioria dos argumentos e estudos académicos das áreas humanas e sociais. Por volta da década de 1960 (ainda que alguns autores já o tivessem iniciado anteriormente), começam a desenhar-se os primeiros discursos em torno da memória e da urgência da sua divulgação, nomeadamente a propósito da necessidade de encontrar caminhos alternativos para pensar os novos movimentos sociais e os processos de descolonização.²⁶ Huyssen refere, igualmente, a importância de criar uma contracorrente aos discursos do fim da história ou da morte da obra de arte (Huyssen: 2003, 12).

Denominado, igualmente, de ‘memory boom’, este movimento académico, mas também, político, cultural e artístico, tem colocado em discussão estes processos e a distinção destes conceitos entre memória individual, colectiva ou pública. Num conceito que julgo poder englobar estas diferentes dimensões, a memória cultural agrega, não só as distintas vozes individuais, como dá lugar para a emergência das memórias dos grupos sociais (de que nos fala Halbwachs, na concepção da sua memória colectiva) e de diversas proveniências culturais, promovendo o encontro com o Outro. Para melhor situar esta opção, e além do que já foi referido por Marita Sturken (no capítulo introdutório desta dissertação), Diana Taylor traz uma perspectiva metodológica do

²⁶ Algumas dessas principais referências provenientes dos estudos de memória e dos estudos pós-colonialistas, cujo cruzamento foi e é essencial para situar estas questões são, por exemplo: Frantz Fanon, Edward Said, Appadurai, Homi Bhabha, mas também, por outro lado, nomes como Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Alessandro Portelli, Marianne Hirsch ou Mieke Bal, entre outros.

termo, identificando-o enquanto prática: “Cultural memory is, among other things, a practice, an act of imagination and interconnection” (Taylor: 2003, 82). A questão da transmissão torna-se um dos pontos principais na permanência desta memória e tem em si modos muito próprios de o concretizar. Diana Taylor refere, claro, a performance como um desses modos de transmissão. Contudo, e antes ainda de desenvolver mais aprofundadamente este aspecto, gostaria de salientar o ponto de vista de Yudhishtar Raj Isar e Helmut Anheier no qual este conceito surge numa relação com as questões do património e da cultura material, própria do lugar do museu, bem como da emergência de novas identidades: “In global mediascapes, processes of transmission of such cultural memory generate flows of, and production of, memories in which particular narratives and images are reproduced and reframed, yet also questioned and contested through new images. Mediated memories are central in the creation of both individual and collective identities.” (Raj Isar&Anheier, 2011, 9).

O modo como a transmissão desta memória tem vindo a decorrer é, por sua vez, um reflexo das imensas mudanças da denominada sociedade contemporânea, com cada vez mais acesso à informação, e uma imparável e constante produção de arquivos.

Esta tríade entre museu-memória-performance, e neste caso específico este lugar de memória enquanto processo detentor de uma gestualidade própria, estabelece uma relação de carácter performativo, não só com o próprio indivíduo, mas com aqueles que são os seus patrimónios – as suas imagens: “they have become performative in their very utterance, doing things rhetorically and concretely in the public sphere. They form a composite discursive practice (...)” (Raj Isar&Anheier: 2011, 10).

É precisamente este carácter performativo da memória e dos seus processos que importa analisar, nomeadamente nas acções disruptivas de que é protagonista: fragmentar, desconstruir e (re)montar, para que não se torne um espaço vazio, tal como nos refere Jonathan Jones: “memory has become the most sacred and at the same time the most empty value of our time.” (Jones: 2006, 18).

b) Fragmentação, Desconstrução e Montagem

Este ponto surge, acima de tudo, enquanto contraponto entre conceitos e, principalmente, de práticas. Num contexto museológico no qual as linhas cronológicas

são escrupulosamente definidas e respeitadas, as conjunturas claramente apresentadas, a integração da memória enquanto elemento dos seus discursos recupera uma possibilidade de dar visibilidade ao que anteriormente se mantinha na penumbra.

As memórias têm esta capacidade de fazer emergir o que parecia de menor relevância, e ao mesmo tempo, proporcionar a quem procura este lugar uma identificação a partir da partilha desses pedaços soltos e imaginados, orientados e recuperados sem filtro emocional. Essa dimensão fragmentária e mutável desafia a permanência dos conteúdos históricos, a interpretação de uma obra de arte, as formas de vivenciar este lugar bem como de o performar (como veremos mais adiante).

Além deste carácter fragmentário, a memória é o lugar de desconstruções de narrativas absolutas e aparentemente sólidas e de efervescências de relatos pouco objectivos, mutáveis (a forma como hoje me recordo de um acontecimento não será a mesma daquela que me irei recordar 10 anos depois) e diluídos no tempo. Didi-Huberman utiliza, a meu ver, a metáfora do caleidoscópio que, tal como o processo de memória, feita de restos e fragmentos, a cada ‘abano’ nos mostra outro tempo ou outra perspectiva:

“no caleidoscópio, a poeira dos objectos mínimos é errática, mas será encerrada numa caixa de malícias, uma caixa inteligente, uma caixa estruturante e de visibilidade. Lente ocular, vidro opaco e pequenos espelhos habilmente dispostos num tubo transformam assim a disseminação do material – disseminação, todavia reconduzida, renovada, confirmada a cada movimento do objecto – numa montagem de simetrias desmultiplicadas. Neste momento, os aglomerados tornam-se formas (...) Mas nessa mesma variedade, o espectador nunca pode esquecer, ao abanar o aparelho para uma nova configuração que a própria beleza das formas deve à disseminação e à aglomeração o seu princípio constitutivo, a sua permanente condição de negatividade dialéctica. A magia do caleidoscópio reside nisto: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve a sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos.” (Didi-Huberman:2017, 162).

É com clareza que se constata a dificuldade de poder transformar estes processos em conteúdos que possam ser partilhados e expostos ao público ao mesmo tempo que são registados através dos seus objectos e das suas práticas. Este tem sido um dos principais desafios dos museus no final do século XX e neste início do século XXI. No entanto, e

pelo seu carácter de trazer à superfície as questões da contemporaneidade, alguns museus de arte contemporânea têm permitido uma progressiva emergência de novas práticas curatoriais que partem da obra enquanto perspectiva e possibilidade para diversas leituras e memórias. A arte tem tido, de alguma forma, um papel fulcral nestes processos.

Ainda nos anos de 1920, Aby Warburg deu uma forma visível a este processo de uma história ‘pouco ordenada.’.

Em 1924, em Hamburgo, Aby Warburg inicia, na sua Biblioteca, o seu projecto póstumo *Atlas Mnemosyne*. Morre, cinco anos depois, e deixa, como seria sua vontade, este projecto inacabado – “un trabajo siempre por retomar, por modificar cuando no por recomenzar” (Didi-Huberman: 2009, 58). Os registos que temos mostram uma série de painéis de fundo negro com imagens que seriam a representação cartográfica do mapa mental do próprio Aby Warburg, do efeito que essas mesmas imagens teriam na concepção da civilização ocidental. Como refere Georges Didi-Huberman, “L’atlas Mnemosyne est donc bien à sa façon, un objet d’avantgarde. Non qu’il fasse rupture avec le passé, bien sûr (ce passé dans lequel il ne cesse de plonger). Mais parce qu’il fait rupture avec une certaine façon de penser le passé. (...) La rupture warburgienne consiste précisément à avoir pensé le temps lui-même comme un montage d’éléments hétérogène” (Didi-Huberman: 2002, 482). Este conjunto de imagens reproduzidas através da fotografia foram, então, não só uma cartografia, mas uma montagem, um processo de escolha e selecção, desconstrução, desmontagem e remontagem segundo a sua perspectiva.

Em Paris, no ano de 1965, André Malraux lança a versão revista e actualizada de *As Vozes do Silêncio*, tornado, agora, *O Museu Imaginário*. Malraux propõe uma retrospectiva sobre o lugar da obra de arte no museu, instituição que marca não só o século XIX, mas todo o século XX, pela sua capacidade legitimadora e ordenadora da arte, única forma de podermos contemplá-la: “O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne”(Malraux: 1965, 12). Desafia-nos, acima de tudo, a “construirmos” o nosso próprio museu, imaginário, onde seria possível, escolher as obras que fariam parte desse museu e podermos contemplá-las quando e como desejássemos, ou seja, “convocar em imaginação, todas as obras-primas.” (Malraux:

1965,13). Por serem tantas as obras a não ter lugar no museu, o único espaço onde poderíamos, de facto, juntar toda a arte (ou a “nossa arte”) seria no lugar imaginário, um lugar que ele classifica como de interrogação e não de afirmação. Esta é uma perspectiva que nos leva para um exercício abstracto, mas não deixa de ser, em si, uma montagem que releva escolhas, novas relações, novos fragmentos e linhas de interpretação. A reprodução fotográfica, tal como em Aby Warburg, é um recurso para a liberdade destas novas relações e dos intervalos, onde os significados emergem. Malraux, a este propósito, refere o efeito que esta imprime na própria narrativa da história da arte: “a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável.”(Malraux: 1965, 108).

Tanto a obra de Aby Warburg como de André Malraux, mesmo que provenientes de contextos distintos e com objectivos bastante diferenciados, propõem uma nova forma de ver e de interpretar não só a arte, mas os seus significados na constituição de uma cultura e consciências ocidentais e humanas. Estas propostas partem, justamente, de uma ideia curatorial, de exposição da arte (seja pública ou privada), nomeadamente através daquilo que é produzido pelas suas memórias, presentes nos seus objectos, nas suas obras e nas suas leituras, e de que forma, através da metodologia da montagem, esta poderá ser um recurso interpelativo das narrativas históricas, culturais e institucionais.

De regresso a Warburg, o seu projecto *Bilderatlas*, como já foi referido, pretendia realizar esse exercício de cartografia, bem como, de diálogos, relações e ligações entre fragmentos, pedaços de memória, e daí, ser denominado de Mnemosyne. Mnemosyne, deusa proveniente da mitologia grega, foi mãe das nove musas, ponto de partida, então, para a criação artística através de Calíope (musa da poesia épica), Erato (musa da poesia romântica), Euterpe (musa da música), Melpômene (musa da tragédia), Terpsícore (musa da dança), Tália (musa da comédia), da ciência e da erudição com Urânia (musa da astronomia) ou Polímnia (musa dos hinos), mas igualmente, para a salvaguarda do esquecimento e da lembrança, através de Clio (musa da História). As reproduções fotográficas expostas nos painéis negros da biblioteca de Warburg convocavam, também, estas musas: “El interés de la investigación de Warburg se centra en la memoria. Es aquí, en la memoria, Mnemosyne, donde se producen los dos polos en los que el autor sitúa la creación artística: el primero de ellos es el de la contemplación

serena, o apolíneo; y el segundo es el del abandono orgiástico, o dionisiaco” (Warnke:2010, 138).

A este propósito, é relevante mencionar esta proximidade quase ontológica entre o processo de montagem, na sua perspectiva warburguiana, e a própria essência da memória, acima de tudo, como processo fragmentário e como evento. Didi-Huberman reforça, assim, esta proximidade: “La memoire est monteuse par excellence: elle agende des éléments hétérogènes («détails»), elle creuse des failles dans le continu de l’histoire («intervalles») pour créer entre tout cela, des circulations: elle se joue de – et travaille avec – l’intervalle des champs.” (Didi-Huberman: 2010, 59).

Esta noção de “circulations” e de “intervalles” introduz, aqui, outro conceito fulcral nesta ligação entre o processo de montagem e o processo de memória: a ideia de experienciar o tempo enquanto movimento também ele individual e subjectivo, uma dança entre significados. Neste caso, podemos assumir que Warburg representa, seguramente, o papel, não só de autoria de uma perspectiva que orienta todo o processo de montagem curatorial, mas também ele, coreógrafo desse acto em movimento.

c) Políticas entre história e memória: temporalidades no museu e na performance

Num sentido lato, e sempre em relação com os conceitos anteriormente referidos de *montage* e de memória, as artes têm vindo a ser, como bem nos mostrou Warburg e Malraux, uma forma de estruturar, ordenar, seleccionar e expôr as narrativas históricas, as lógicas estilístico-formais ou as memórias colectivas e culturais. Que lugar e que espaço temporal é o do museu? É apenas um espaço ou será, em si mesmo, também, uma conjugação temporal? Do meu ponto de vista, penso que independentemente da abordagem que possamos ter perante estas questões, há um elemento que aglutina o museu, a performance e a memória: emergem da junção do espaço e do(s) tempo(s).

Implícita nesta tríade, está a constante dialética entre história e memória, e acima de tudo, da vivência das temporalidades e da construção desta dimensão temporal entre passado, presente e futuro.

Além do já referido contributo de Pierre Nora para esta distinção, gostaria de aprofundar um pouco mais esta questão, relacionando-a desde já com o lugar que ocupa nesta

discussão e nesta relação com o conceito de temporalidades. Será, assim, inevitável recorrer a George Didi-Huberman e, por sua vez, a um dos autores base dos seus argumentos Walter Benjamin. Didi-Huberman, na sua visão da construção destas duas instâncias – história e memória – recupera Benjamin na sua «revolução copernicana» da história e acrescenta o seguinte: “a «revolução copernicana» da história terá então consistido em passar da perspectiva do passado como facto objectivo para o ponto de vista do passado como facto de memória, ou seja, como facto em movimento, tanto psíquico quanto material. (...) Não há história sem teoria da memória (...)” (Didi-Huberman: 2017, 127). Didi-Huberman introduz desde já esta ideia de duas instâncias que assumem diferentes formas de perspectivar o passado, e acima de tudo, de estabelecer a sua presença no presente. A propósito da tendência, já ainda no século XIX, do *reenactment* de épocas ou momentos históricos (e que hoje têm o seu palco nas feiras medievais ou até na dinamização do património, como palácios, jardins ou moumentos), num forte reforço dessas narrativas e enquanto celebração desses marcos, Robert Blackson transmite uma ideia interessante: “the scale of the past rests on two planes: that which can be described as a personal past – for which we rely on our memories for reassurance – and that past which is best described as history. (...) false memory experiments, like history, is a creative act. In the construction of modern history, memory’s visceral power provides an emotional counterbalance to history’s predisposition as an empirical accumulation of evidence.” (Blackson: 2007, 31).

Neste sentido, ambas as instâncias adquirem elementos em comum naquele que é o seu processo de construção ou emergência: nenhum emerge sem passar por esse momento de (re)invenção e ainda que se tente aproximar, nem mesmo a história é constituída por factos irrefutáveis. Foi, no fundo, essa premissa que a emergência de áreas como a história oral e, como já foi referido, os estudos de memória trazem de novo a este debate ainda nos finais do século XX: “A barreira disciplinar entre memória e história seria quebrada através da história oral. (...) A história oral, e os estudos sobre a memória, enfatizam uma relação com a sua matéria – a memória das pessoas – que não é fixa nem definitiva e que, (...) não pressupõe que aí reside uma verdade – pelo menos não única e inquestionável.” (Coelho: 2016, 32).

No contexto deste capítulo, importa, contudo, discernir sobre o que mais as distingue no momento em que habitam o mesmo lugar: o museu. Associado primeiramente a um lugar da história, independentemente do objecto e conteúdos que coleciona e expõe, o

museu parte sempre de uma premissa inicial cronológica e historicista. O surgimento da memória enquanto um recurso, mas também um património destas instituições, tem trazido à superfície algumas distinções e problemáticas no trabalho destas estruturas. O abandono destas perspectivas cronológicas e uma organização das colecções por questões ou temas, tem possibilitado, por exemplo, que haja espaço para a emergência dessas memórias e de outros diálogos. Nesse aspecto, os museus de arte contemporânea têm tido um papel pioneiro, mas o qual também se imiscui com algumas perversidades que mais adiante iremos analisar. Há, sem dúvida, um desafio metodológico por parte destas instituições no trabalho simultâneo e dialéctico que poderá surgir entre história e memória. Por outro lado, o lugar de emergência da história e da memória diverge: a história emerge enquanto narrativa na própria instituição (seja neste caso o museu, ou o arquivo, por exemplo) enquanto a memória tem o seu lugar de despono na própria esfera pública. Na sua tese de doutoramento, Joana Craveiro introduz uma possibilidade (que neste caso referencia na relação com o seu trabalho de investigação através da prática e do teatro) e que eu gostaria de recuperar enquanto hipótese metodológica válida no contexto museológico: denominado de “historical remembrance”²⁷, esta prática permitiria a intersecção constante da história e da memória numa prática contínua e entrecruzada. É, a meu ver, exactamente esta ideia que Didi-Huberman desenvolve no seu argumento, de uma constante interrogação da memória e do tempo que preconiza, desse tempo passado, mas anacrónico, em movimento e cheio de falhas: “Este tempo que não é exactamente o passado tem um nome: memória. É ela que decanta a exactidão do passado. É ela que humaniza e configura o tempo, que lhe entrelaça as fibras e lhe garante as transmissões, votando-o a uma impureza essencial. O historiador convoca e interroga a memória, não exactamente «o passado». Porque a memória é psíquica no seu processo, anacrónica nos seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de «decantação» do tempo. Não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem, no mesmo lanço, aceitar a sua ancoragem no inconsciente e na sua dimensão anacrónica.” (Didi-Huberman: 2017, 39).

Estes diálogos, mas acima de tudo, este ainda constante foco na memória tem, por sua vez, vindo a alterar a forma como as temporalidades são vivenciadas e estudadas. Não só a forma como a história tem vindo a ser reescrita, mas igualmente os modos em que

²⁷ Este conceito é da autoria de Jay Winter e poderá encontrar-se mais informação na sua obra *Sites of Memory, Sites of Mourning* (2014), Cambridge University Press.

pensamos estas dimensões temporais. Andreas Huyssen corrobora esta ideia, afirmando que esta obsessão pela memória poderá ser “an indication that our ways of thinking and living temporality itself are undergoing a significant shift (...) the explosion of memory discourses has added significantly to the ways we understand history and deal with the temporal dimensions of social and cultural life.” (Huyssen: 2003, 4-5). Ainda sobre esta dimensão temporal, Appadurai refere, já em 1996, o seguinte: “The past is no longer a homeland to return to in a simple memory operation. It has become a synchronic storage of cultural scenarios, a kind of a temporal central depository to turn appropriately (...)” (Appadurai: 1996, 47). A memória traz ao museu dimensões temporais distintas, própria desse carácter mutável e em movimento, que torna este lugar menos estanque e no qual os tempos se tornam mais fluídos e menos cronológicos.

Por outro lado, e como já pudemos constatar anteriormente, o próprio processo de memória, a emergência destes laços criativos, implica também ele, uma performatividade que inunda estes lugares e as suas práticas. O museu passa a ser, também ele, um lugar de gestos e actos assumidos, bem como de durações disruptivas, próprias destas práticas performativas. Bojana Kunst, a propósito da discussão das temporalidades da performance, releva esta alteração na forma como o próprio conceito de duração temporal sofreu mudanças e, na minha opinião, poderá ser igualmente transportado para esta discussão em contexto museológico: “A few decades ago, duration could be understood as a sort of critical autonomy of the process and a toll to manage the attention of the spectator and her/ his sensibility. In the second half of 20th century, duration is also closely connected to the entry of work procedures into performance. (...) Today, however, due to changes in the inner perception of time, which is so closely connected with the apparatuses enabling the flexibility and simultaneity of subjectivity, I feel we need to think in the direction of duration as dispossession, duration which overwhelms us with non-functioning and non-operativity.” (Kunst: 2010, 7-8).

Além desta questão relacionada com a alteração da noção de duração, seja esta em contexto de uma prática performativa, seja a forma como a entrada destas instâncias no museu (da memória e da performance) alteram, por sua vez, esse conceito no seu contexto, é importante, ainda, desenvolver melhor esta nova dimensão temporal que a performance imprime. Sendo a performance uma prática liminal (e já Victor Turner referia isto nos seus estudos fundacionais para os estudos da performance acerca da

prática dos rituais), a sua estrutura temporal e a forma como relaciona na sua prática o passado e o presente pode ser caracterizada enquanto algo plastinoso, em constante moldagem.²⁸

Adrian Heathfield, por sua vez, a propósito da prática da performance arte e da forma como essas práticas sobrevivem ao tempo, sublinha a noção de paradoxo, cujo sentido se poderá aplicar na forma como a sociedade e as suas instituições têm lidado com estas práticas pouco “ortodoxas” institucionalmente (seja a memória ou a performance): Performance bears a temporal paradox: it exists both now and then, it leaves and lasts; its tendencies toward disappearance and dematerialization are countered by its capacities to adhere, mark, and trace itself otherwise. (...)” (Heathfield: 2012, 27-28). A constante tendência de “musealização”²⁹ destas práticas da memória ou da performance são perigosas, no sentido que, ao ser feitas de forma absoluta e num processo de apropriação, poderão apagar ou silenciar as características que fazem destas instâncias elementos essenciais à disrupção das permanências do museu.

No próximo ponto, e a partir dos estudos de caso que orientam alguns pontos de fuga para estas questões, relacionarei, assim, a forma como no campo artístico (nomeadamente das artes visuais e da performance) emergem novas direções alternativas para os conceitos de efemeridade e os processos de institucionalização das práticas da memória e da performance.

²⁸ Bojana Kunst volta a ser uma referência importante neste ponto ao afirmar: “The performance can be described as a particular temporal rupture, a material implosion of diferente forces, which is always singular and, in this way, escapes the desire for capture. Its political strength is then closely related to the very specific temporality of the present, which does not get its strength from its disappearing ontology, but rather from the persistente materiality of performance: from the micropolitical rearrangements of different forces. (...) it is constituted as na inherently political act, because of the temporal rupture created through performance practice.” (Kunst: 2015, 1).

²⁹ Sobre esta tendência da musealização, ou do arquivo de todas as coisas, sejam elas materiais ou imateriais, Huyssen traz enquanto conceito “musealization” da autoria de Hermann Lübbe enquanto descritivo do que tem constatado na sua análise a estes processos. Define-o da seguinte forma: “He showed how musealization was no longer bound to the institution of the museum, understood in the narrow sense, but had come to infiltrate all áreas of everyday life. Lübbe’s diagnosis posited an expansive historicism of our contemporary culture, and he claimed that never before had a cultural present beed so obsessed with the past to a similar extent. (...) My hypothesis is that, in the prominence of academic mnemo-history as well, memory and musealization together are called upon to provide a bulwark against obsolescence and disappearance, to counter our deep anxiety about the speed of change and the ever-shrinking horizons of time and space.” (Huyssen: 2003, 22-23).

2. Cristalizações, Ausências e Transmissões: Práticas em Diálogo

a) Lugares Vivos: Exposições, Performances e a busca do lugar de transmissão

Podemos afirmar, de facto, que a grande diferença entre o arquivo e o museu (neste caso, enquanto instituições) é a forma como se relacionam com a esfera pública: um arquivo tem por missão a salvaguarda das fontes e da documentação histórica e o outro tem por missão a colecção, preservação e a exposição dos materiais e dos conteúdos referentes a uma época histórica, uma disciplina, um lugar ou uma personalidade. Ambos assentam, contudo, o seu trabalho e existência numa cultura iminentemente material: é a partir dos documentos e dos artefactos que constroem um discurso que, posteriormente, é partilhado, no caso do museu, através da exposição desses objectos e desse discurso. Esta lógica foi-se modificando quando estas instituições acolheram o conceito de imaterial, assumindo que para a construção de um conhecimento mais estruturado, muitas dimensões da vida humana não seriam alcançáveis apenas através do que esta produz materialmente. Os museus etnográficos, históricos, de memória foram os primeiros a trazer esta nova valência à instituição. Nos últimos anos, e nomeadamente nos museus de arte contemporânea este tem sido um novo elemento e que tem adquirido cada vez mais destaque nas suas programações. Contudo, em museus de cariz mais tradicional, o imaterial e o conjunto de novas práticas que a este vem associadas ainda é uma ideia à espera da sua concretização. Entre diversas práticas que no contexto museológico são identificadas enquanto ‘património imaterial’, a prática das artes performativas ou de outras, como a performance arte ou mesmo proveniente de cruzamentos disciplinares, têm sido uma das temáticas de discussão tanto no seio museológico quanto académico. Impõe-se a questão: como estruturar uma programação curatorial no qual o objecto principal não seja passível de se expor? Se o museu se define como um dispositivo que organiza não só objectos mas as suas e as nossas memórias, como poderá incorporar não só nas suas colecções como nos seus critérios a memória ainda mais fragmentada de uma prática artística que logo após a sua apresentação é já memória de si mesma?

A natureza do elemento ‘exposição’ caracteriza-se pela sua permanência e estaticidade, o que se opõe fortemente à duração de qualquer prática performativa, devido à sua dimensão temporal circunscrita, ao instante em que acontece, assim como à interferência de factores externos como a presença do público. O espaço curatorial que

verse estas práticas artísticas encerra em si diversas dimensões temporais. Inclui, assim, o momento da performance, da sua recepção quando é apresentada, a subsequente produção e preservação de fragmentos que resultam da sua criação, bem como assume diferentes temporalidades nos registos que dela são realizados; por último, inclui o momento em que todos estes elementos passam a fazer parte da memória do visitante.

Este primeiro ponto vai emergir, precisamente, de um exercício de análise crítica a quatro projectos curatoriais nos quais o elemento central são os próprios desafios que estas práticas artísticas colocam ao dispositivo expositivo e consequentemente ao museu, bem como, a posterior contraposição com a perspectiva performática do projecto artístico *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, da autoria de Joana Craveiro (Teatro do Vestido) e que traz à discussão uma outra metodologia de trabalho dos conceitos de Museu, Memórias e Transmissão.

A selecção de quatro projectos curatoriais não restringe a este número a diversidade de outros projectos curatoriais que versam estas questões (e outros serão ainda essenciais para a discussão de outros tópicos nos capítulos seguintes), mas baseio a escolha nos factores distintivos com que cada um soube lidar no que respeita às limitações ou as possibilidades dessas intangibilidades e a forma como foram decisivos no processo de transmissão que estas exposições pretendiam alcançar. São estes: *Out of Actions: Between the Performance and the Object 1949-1979* (1998/1999), *Um Teatro sem Teatro* (2007/2008), *Pina Bausch and the Tanztheater* (2016/2017) e *Corps Rebelles* (2015-2017). Que novas perspectivas, mas também, que problemáticas nos apresentam estas exposições? Que elementos disruptivos e críticas constroem e que limitações mantém? Que paradoxos emergem?

Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979 foi uma exposição itinerante que esteve patente em quatro museus entre Fevereiro de 1998 e Abril de 1999: The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, MAK – Austrian Museum of Applied Arts, MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona e no Museum of Contemporary Art de Tokyo. Comissariada por Paul Schimmel, esta exposição pretendia colocar no centro da discussão o tema de desmaterialização da arte (conceito de L. Lippard) e, nesse sentido parte das premissas que a prática da performance foi trazendo à prática artística, nomeadamente entre 1949 e 1979 e que, em plena década de 1990 emergiam, também, no seio curatorial e institucional. É, neste sentido, um marco

no percurso curatorial, tendo em conta a forma como tenta uma aproximação à desconstrução dessa cultura material destas instituições, usando para isso, igualmente, a força política que estas práticas relevam. Alguns dos nomes³⁰ mais relevantes presentes neste projecto foram alguns dos que desafiaram, precisamente, a prática artística contemporânea da segunda metade do século XX e as suas instituições a olharem para a performance arte, mas também, para as práticas como a instalação, constituídas por esse elemento instável da performatividade e que perseguiram objectivos concretos e não tanto por questões de rebeldia. Esta exposição foi preponderante nesse já progressivo processo de legitimação destas práticas na instituição museológica e abrindo portas para a sua permanência, através da incorporação as suas mais diversas colecções. Este cruzamento entre diferentes práticas artísticas, desde as artes visuais, performance arte, a dança, a música e o teatro permitiram legitimar o museu e alargar as fronteiras dos seus critérios de incorporação: o intangível passa a ser colecionável e muitos destes artistas passam a ter as suas obras, em permanência, nos museus de arte contemporânea³¹.

No entanto, e apesar das novas perspectivas trazidas por este projecto, na sua estrutura esta manteve-se fiel aos princípios de uma curadoria do espaço, ou seja, de uma selecção de registos e documentação no seu formato material, que poderiam ser consultados e contemplados (quase como se da própria obra se tratasse) no espaço

³⁰ Alguns dos artistas presentes foram: Marina Abramovic & Ulay, Laurie Anderson, Artur Barrio, Joseph Beuys, Chris Burden, John Cage, Helio Oiticica, Guy de Cointet, Valie Export, Lucio Fontana, Gilbert & George, Tatsumi Hijikata, Joan Jonas, Tadeusz Kantor, Piero Mazoni, Cildo Meireles, Allan Kaprow, Yves Klein, Jean-Jacques Lebel, Robert Morris, Ana Mandieta, Bruce Nauman, Yoko Ono, Claes Oldenburg, Gina Pane, Jackson Pollock, Niki de Saint Phalle, Carolee Shnemann, Daniel Spoerri, Atsuka Tanaka, Wolf Vostell, entre outros.

³¹ Sobre o conceito de colecionar no contexto dos museus de arte contemporânea, gostaria de referir o contributo de Catherine Wood (Tate Modern) numa entrevista realizada por Liliana Coutinho: “Colecionar e preservar obras de arte abre a possibilidade de se aceder à arte de diferentes épocas e de diferentes locais num único espaço: a heterotopia, de que falava Foucault. No entanto, o impulso de preservar a história da arte e de a encontrar no presente tem também que ver com valorizar um processo reflexivo e cultivador da memória, de considerar onde estamos no presente em relação a esses passados, ou esses «outros lugares» que não aquele em que nos encontramos. O acto de colecionar favorece certos tipos de arte (na forma material ou com vestígios materiais), atribui um tipo de valor e de estatuto a um objecto de arte e constrói uma certa narrativa historiográfica: sabemos que a base do museu é um vasto armazém de obras que formam a sua linguagem e o seu sistema de crenças subjacente, algumas das quais são continuamente tornadas visíveis em exposição: são exibidas. Mas a performance ou a obra ao vivo, tal como as instalações temporárias, suscita a questão em torno de como a memória funciona de outra maneira (...)” (Wood: 2017, 135)

expositivo dos museus, mas no qual a dimensão temporal das obras e a sua performatividade se perdiam.³²

Quase dez anos depois, e com imensas outras exposições que se dedicaram a estes temas pelo meio, a questão central volta a emergir num novo projecto curatorial: como expor práticas performativas? Como distinguir as suas fronteiras disciplinares? Que percurso entrecruzado têm percorrido estas práticas artísticas? Foram estas questões que deram o mote para a exposição: *Um Teatro sem Teatro*, patente entre 2007 e 2008 no Museu Coleção Berardo (Lisboa, Portugal) e MACBA (Barcelona, Espanha). Com curadoria de Bernard Blistène e Yann Chataigné, esta exposição concretizou uma parceria entre dois museus de arte contemporânea que assumiram, a partir deste projecto, a tendência para a diluição das fronteiras disciplinares entre as artes e os museus de arte contemporânea enquanto lugar para todas as práticas artísticas. Daí esta menção clara ao teatro, arte que viveria fora das portas dos museus e que este agora pretende, a par da dança, da música ou da literatura, incorporar. A este propósito é referido na informação disponível no site do Museu d'Art Contemporani de Barcelona o seguinte: “Desafiando los preceptos de pureza de las categorías artísticas defendidos por críticos como Clement Greenberg y Michael Fried, el tiempo se instala en el corazón de la experiencia artística e convierte la obra de arte en un acontecimiento que reclama la participación directa del espectador”³³.

Variando nas obras expostas em Lisboa e em Barcelona, esta exposição retoma nomes marcantes das artes visuais do século XX, tais como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Robert Rauschenberg, Juan Gris, Francis Picabia, Marcel Duchamp ou Marinetti, mas acima de tudo faz uma selecção de artistas que desenvolveram o seu percurso entre as artes visuais e a performatividade (nem sempre a partir da prática da performance arte, mas imprimindo um elemento central da obra que despoletasse esse processo e uma relação baseada nesse mesmo elemento), tais como Vito Acconci, Joseph Beuys, Trisha Brown, Daniel Buren, Merce Cunningham, Ernesto Giménez Caballero, Dan Graham, Allan Kaprow, Juan Muñoz, Oskar Schlemmer, Ernesto de Sousa, Helena Almeida,

³² É importante referir que o tempo em que a exposição esteve patente nos diversos museus foi sendo pontuado com uma breve programação paralela e algumas apresentações performativas, sendo a mais relevante a que inaugurou a própria exposição no MOCA, em 1998, da autoria de Saburo Murakami, *Destroy the Picture: Painting the Void*.

³³ Consultado em 11.02.19 às 11:10h: www.macba.cat/es/expo-teatro-sin-teatro

Art&Language, Hugo Ball, Guy Debord, Yvonne Rainer, Antoni Miralda, entre muitos outros que, ao longo de toda a exposição se iam cruzando com outros nomes, com origem na prática teatral, e que, de alguma forma, trabalhavam questões/ temáticas muito próximas; são estes, por exemplo: Vladimir Maiakowski, Erik Satie, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Samuel Beckett ou Tadeusz Kantor.

Além do diálogo entre práticas artísticas e a consequente emergência do conceito de hibridismo artístico próprio do panorama artístico que se foi desenhando ao longo de todo o século XX³⁴, esta exposição pretendia desafiar o lugar do sujeito-espectador, torná-lo participativo e um elemento activo ou activador destas obras e do próprio espaço curatorial e museológico. Neste sentido, Manuel J. Borja-Villel (na época, director do MACBA) refere o seguinte:

“A teatralidade questiona a própria estrutura do dispositivo de visibilidade do chamado Cubo Branco. Mas não se trata de substituí-lo pelo seu duplo negativo, a caixa negra. Se no primeiro o espectador é passivo e está separado da obra de arte (...), na segunda o espectador mergulha no espaço cinematográfico, é absorvido pelo ecrã e não consegue manter a distância. De certo modo, nenhum das posturas tem em conta a especificidade do tempo e do espaço em que a obra é apresentada. Em vez disso, o espaço e o tempo teatrais são relacionais: existem em relação a um espectador.” (Villel: 2007, 21)

É justamente esse elemento relacional que se perde no contexto expositivo e que, de alguma forma, esta exposição (e estes museus) pretendem resgatar e na qual os conceitos de teatralidade (no caso específico desta exposição) e de performatividade passam a ser centrais. A busca pelas instâncias performativas do espaço curatorial ou das obras que estão presentes nesse espaço é uma condição *sine qua non* para o exercício curatorial contemporâneo e, mais ainda, nos museus de arte contemporânea. Contudo, essa busca por um espectador activo ou activador, por um lugar de insurreições, de diálogo entre tempo e espaço mantém ainda muitas limitações próprias não só das características da curadoria e do espaço onde esta se estrutura, mas também, e a meu ver, na forma como o conceito de plataforma de mediação é definido e trabalhado no contexto museológico. Os próprios curadores assumem, no catálogo, as diversas questões que subsistem:

³⁴ Sobre este tema, será interessante consultar a tese de doutoramento de Cláudia Madeira (2007), *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*.

“(…) é determinante avaliar até que ponto as práticas artísticas que têm por base a questão da temporalidade pressupõem e interrogam a exposição, questionando até a sua viabilidade, e por conseguinte, o seu fundamento. Dentro de que limites e até que ponto é que a exposição nos pode levar a substituir a noção de contemplação pela ideia de participação efectiva e activa do espectador? Com vista a uma atitude crítica? (...) Em que é que esta concepção de exposição ultrapassa os próprios limites do acto de expor?” (Blistène e Chateigné: 2007, 52).

Numa primeira instância, remeteria esta separação entre contemplação e activação para o argumento defendido por Jacques Rancière³⁵, na qual a fronteira entre o espectador activo ou passivo não se mostra de forma efectiva, sendo que inactividade não pode ser sinónimo de passividade e por diversas vezes, a atitude crítica emerge de uma passividade performativa e de um processo iminentemente mental, traduzindo-se numa performatividade fora de portas, em posições ou atitudes que têm lugar noutros contextos e não naquele no qual a transformação se dá (transformação essa de que já nos falava Brecht). No caso específico de *Um Teatro sem Teatro*, o mote lançado pelo seu próprio título denuncia a sua maior limitação: o desafio que é colocado pelo diálogo entre artistas seleccionados estanca a partir do momento em que, a nível curatorial e museológico, a disrupção dessa separação entre tempo e espaço do lugar da exposição não é ultrapassada e o elemento da performatividade não emerge. A exposição desenvolve uma linha discursiva e teórica pertinente, mas que não se concretiza enquanto acontecimento, mantendo-se, na sua forma, uma exposição somente de artes visuais, e da documentação e fragmentos materiais das obras performativas. Para atenuar este factor, a equipa do MACBA desenvolveu uma programação paralela que incluiu uma oficina de teatro com base nas obras da exposição para jovens, um conjunto de visitas-debate realizado por artistas da área do teatro, dança e artes visuais e ainda um ciclo de conferências denominado “El Arte, el Teatro y su Doble”.³⁶ No caso do Museu Berardo, julgo que o vazio de uma programação paralela impugnou o efeito que

³⁵ A obra na qual o autor mais se debruça sobre esta problemática é *Espectador Emancipado*, numa tradução portuguesa de José Miranda Justo, editada pela Orfeu Negro, em 2010.

³⁶ As visitas foram orientadas por Cesc Gelabert, Lydia Azzopard (coreógrafos e intérpretes), Antoni Clenc (artista), Angels Margarit (coreógrafo e intérprete), Xavier Alberti (director de teatro), Antoni Mari (poeta e ensaísta) e Pedro G. Romero (artista e curador). O programa das conferências pode ainda ser consultado na página www.macba.cat/es/el-arte-el-teatro-y-su-doble

esta exposição poderia ter alcançado, tanto enquanto elemento disruptivo no contexto institucional quanto como diálogo artístico vivenciado.

Como contraponto, os dois casos de estudo seguintes apontam novas direcções e possibilidades. *Pina Bausch und das Tanztheater*, comissariada por Salomon Bausch, Miriam Leysner e Rein Wolfs, esteve patente na Bundeskunsthalle em Bona entre Março e Julho de 2016 e no Martin-Gropius-Bau, em Berlim, entre Setembro de 2016 e Janeiro de 2017. Uma retrospectiva da obra da bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch, mas acima de tudo uma viagem pela sua maior obra: a companhia que criou, em Wuppertal, a Tanztheater, em 1973, que deu forma a uma perspectiva sobre a dança e as restantes artes performáticas e uma nova metodologia e criação nestas artes.

Estruturada como se de um corpo de uma bailarina se tratasse, em volta do “coração” de todas as criações de Pina Bausch – o seu espaço íntimo – o Lichtburg – a exposição percorria as diferentes fases da carreira da bailarina e, mais tarde, da coreógrafa, dando principal primazia ao trabalho que desenvolveu na companhia que fundou, no conceito de Dança-teatro e permitindo ao visitante-espectador descobrir imagens e relatos ‘escondidos’ e experienciar, numa viagem temporal, as diversas apresentações que as suas obras mais reconhecidas tiveram.

Esta é, a meu ver, uma exposição que, seja a nível teórico e de conteúdos, quanto da sua forma, permitiu o tal exercício de crítica e disrupção que fui referindo anteriormente. Num formato curatorial, éramos convidados a entrar na obra de Pina Bausch, não só através do discurso ou das histórias que as fotografias, as anotações ou as gravações seleccionadas nos contam, mas entramos também com o corpo num espaço recriado/inventado a partir, não só desses objectos, mas dos fragmentos das memórias, como se fosse um palco, a desmontagem de um cenário em despojos. A exposição e os seus primeiros núcleos temáticos foram instalados no cenário da obra mestre de Pina: o *Café Müller* (1985). Esta seria não só a entrada na vida da bailarina/ coreógrafa, bem como, e pelo carácter autobiográfico desta obra, uma aproximação à intimidade privada da mulher por trás da personalidade.

Dividida por pequenos núcleos temáticos – ‘Methodology’, ‘The Dancer’, ‘The Stage’, ‘The Company’ – os pensamentos, as obras, os bastidores foram sendo desvendados numa partilha muito sensitiva, no qual o visitante é convidado a ser também espectador e participante, distinguindo-se os momentos em que ocupa cada um desses lugares. No

final da exposição, podia assistir-se, numa *blackbox* em 6 ecrãs em simultâneo, às gravações das obras com maior destaque em seis momentos diferentes entre 1973 e 2011.

Na réplica do estúdio de ensaios³⁷ de Pina Bausch na Tanztheater, colocada no centro da sala de exposição, o público podia assistir a gravações de ensaios que decorreram no espaço original e a uma imensa programação de filmes/ documentários, performances, ensaios e conversas³⁸, onde, de facto, se torna participante e no qual pode exteriorizar corporalmente o que absorveu da própria experiência expositiva. Esta experiência curatorial é preponderante naquilo que o distingue de outros projectos similares. Este espaço funcionou não só como palco desta programação, mas como um lugar de memórias (um dos eventos, por exemplo, foi a partilha de questões e histórias entre o público e bailarinos da companhia que trabalharam com Pina Bausch) e, ainda, enquanto um lugar de encontro entre público e artistas e de concretização da ideia de fruição colectiva que, na maioria das vezes, o acto de visitar ou mesmo participar numa exposição transforma num acto solitário.

A par desta exposição, o projecto curatorial *Corps Rebelles* no Musée de la Civilisation (Québec, Canada) entre Março de 2015 e Abril de 2016 e no Musée des Confluences (Lyon, França) entre Setembro de 2016 e Março de 2017, reflecte os conceitos de performatividade, memória e a relação entre tempo e espaço a partir do seu elemento activador, efémero e transmissor: o(s) corpo(s)³⁹.

Com o objectivo maior de compreender a dança, nas suas diversas manifestações, e a sua relação com a contemporaneidade, esta exposição – descrita enquanto instalação – desenvolve os seus discursos a partir do seu elemento comum: os corpos. Este corpo surge não só enquanto o corpo físico que executa movimentos, mas enquanto

³⁷ A réplica mantém as dimensões/ estrutura do espaço original, bem como parte de adereços e materiais utilizados. Enquanto elemento curatorial aspira a uma certa fantasmagoria da ausência da própria Pina Bausch (o espaço onde se sente a sua presença), enquanto espaço performativo, essa presença reinventa-se através das novas performances, das novas perspectivas e do caminho que a sua metodologia abriu para uma nova geração.

³⁸ A programação pode ser consultada online: www.bundeskunsthalle.de/en/exhibitions/pina-bausch/events-in-the-lichtburg

³⁹ Mais adiante neste capítulo, o corpo assumirá o centro da discussão, nomeadamente no que concerne à prática de registos das memórias e do corpo enquanto, também ele, objecto performativo e não musealizável.

plataforma onde outros fenómenos da contemporaneidade têm lugar e no qual outras instâncias se coreografam. A exposição estrutura-se nos seguintes núcleos: ‘The Urban Body’, ‘The Multi-Body’, ‘The Atypical Body’, ‘The Natural Body’, ‘The Political Body’ e ‘The Virtuoso Body’⁴⁰.

Constituída enquanto um lugar no qual os corpos (o que se expõe, o que visita e participa e o próprio corpus social e político implícito), esta exposição tal como a anterior de Pina Bausch, parte do princípio metodológico e curatorial de uma constante (re)montagem de fragmentos e de memórias que vão adquirindo novos significados consoante o sujeito que os activa.

Em *Corps Rebelles*, além de uma intensa programação de performances que complementavam a exposição⁴¹, o visitante-espectador tinha um espaço para efectivar a sua participação e poder, com o seu próprio corpo, fazer parte de todo o projecto. No espaço final, o Studio, cada conjunto de 15 visitantes reperformavam após um pequeno *workshop*, por Giselle Chagnon, a obra de Jean-Pierre Perreault, *Joe* (1983). Com os devidos adereços, executavam a (re)performance, à qual podiam assistir no final da exposição: “Once everyone is ‘coached’ into reproducing the choreography, the performance is filmed and progressively shown a giant screen located at the exit of the exhibition. Visitors are then able to see the (two minute) choreography in which they have taken part – and, by extension, through which they have helped preserve the

⁴⁰ Os núcleos estavam organizados segundo os diferentes “estados” do(s) corpo(s) coreografado(s) e social(ais): *Natural Bodies*: criadores e/ ou manifestações que liguem corpo explorando a sua componente orgânica e primitiva; *Vitioso Bodies*: ciradores e/ ou manifestações que testem os limites do corpo humano, a nível da compreensão e execução da gestualidade corporal; *Urban Bodies*: Criadores e/ ou manifestações que construam uma ponte entre corpo e cidade, e num sentido mais lato, a modernização das nossas rotinas diárias; *Multi-bodies* (tecnológicos e multi-disciplinares): criadores e/ ou manifestações que modifiquem a presença dos corpos no tempo e espaço usando novas tecnologias e ua abordagem interdisciplinar; *Political Bodies*: criadores e/ ou manifestações nas quais os impacto é politicamente comprometido/ engajado, como protestos activos; *Atypical Bodies*: criadores e/ ou manifestações que transformem o estado do corpo, seja metafórico ou físico, na sua natureza ou estrutura, afectando a forma como se move, na maioria das vezes de formas atípicas (diferenças morfológicas, incapacidades, etc.) Mais informações, consultar: Cédric, Lesec, Poderos, Jean, *Corps Rebelles – Musée des Confluences*, Paris, Editions Courtes et Longues, 2016.

⁴¹ A programação pode ser consultada online: <http://www.museedesconfluences.fr/fr/evenements-groupes/corps-rebelles-la-programmation>

memory of the play through enactment.” (Bernier&Viau-Couville: 2016, 245)⁴². A par desta actividade, este espaço era utilizado, também, como espaço de ensaio para residências artísticas que decorreram durante o tempo da exposição e na qual os visitantes podiam assistir e até participar: “Artists and creators in residence are invited to use the studio as their research-creation workshop, allowing the museum-goer to witness firsthand (and even participate in) the process through which dance is conceptualized and how bodily action becomes meaningful and a vehicle for social memory.” (Bernier& Viau-Couville: 2016, 246).

Esta exposição destaca, igualmente, a pertinência da criação de parcerias entre os museus e as artes performativas e a possibilidade de desenvolver um novo conhecimento a partir dessa relação: “Rebel Bodies shows how a museum can (momentarily) transform itself a platform for the sharing and Exchange of knowledge and creativity; a place that promotes sustainable collaborations between the heritage and entertainment (the performing arts) sectors” (Bernier & Viau-Couville: 2016, 249).

Se por um lado encontramos algumas respostas curatoriais aos desafios colocados a estas instituições na sua relação com estes conceitos de performatividades e memórias, que perspectivas se abrem, por exemplo, a partir de projectos artísticos? É exactamente a partir do contexto de uma investigação para um projecto artístico que emergiu um conceito interessante que permite englobar, precisamente, as práticas curatoriais que apresentei: ‘experiential museology’. É, então, na sua componente de investigação (em doutoramento) que Joana Craveiro⁴³ desenvolve o conceito (que coloca em prática na componente artística e performática do seu projecto). Na obra performativa, que é, por sua vez o título da sua tese de doutoramento – *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas*

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=cuaTMj76IaA>

⁴³ Joana Craveiro (1974), é atriz, encenadora e antropóloga. Directora Artística do colectivo Teatro do Vestido desde 2001. Finalizou recentemente o seu doutoramento no departamento de Teatro e Estudos da Performance na Roehampton University (Reino Unido), no qual foi bolsista FCT. Tem o curso de formação de actores da Escola Superior de Teatro e Cinema (1997), é licenciada em Antropologia pela FCSH-UNL (2003) e Mestre em Encenação pela Royal Scottish Academy of Music and Drama (2004), o qual realizou como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi docente de projectos de interpretação nas seguintes instituições: Royal Scottish Academy of Music and Drama (2004); Escola Superior de Teatro e Cinema (2004-06); Chaitô EPAOE (2007); Universidade de Évora (2009). É docente do Curso de Teatro da Escola Superior das Artes e do Design (ESAD.CR), nas Caldas da Rainha, desde 2007. Em Março de 2012, recebeu juntamente com o Teatro do Vestido uma Menção Honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

e *Esquecidas* -, a actriz/ encenadora defende, justamente, uma prática museológica assente na vivência de uma experiência, na qual o visitante/ espectador possa partilhar as suas histórias/ memórias e ser parte activa na construção desse lugar: “The performance seeks to awaken the dormant memories of the spectators. I situate the museological practice of my living museum in an experiential museum practice, where visiting public participates in the creation of meaning (...)” (Craveiro: 2017, 18).

*Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*⁴⁴ parte, inicialmente, de uma recolha antropológica dinamizada pela autora que complementasse a sua já pós-memória (e os objectos e histórias a ela associados) que o regime ditatorial português, os processos revolucionários e a descolonização tinham “fabricado”. Numa extensa série de conversas e doações, Joana Craveiro foi construindo, em caixotes, um arquivo que “pedia” para ser transmitido de modo a quebrar os silêncios que esse período ainda mantinha em pleno século XXI. Pela sua formação em teatro, Joana Craveiro criou um projecto que permitisse o “acordar” dessas memórias, utilizando enquanto meio para essa transmissão, a realização de uma performance: “the performance has also allowed a process of legitimation of those memories, breaking through the hegemonic primacy of the political and militar version of history, and inscribing private memories in the public sphere, through theatre.” (Craveiro: 2017, 124).

Dividida (como se de uma estrutura curatorial se tratasse) em sete conferências-performance – ‘The small acts of resistance’, ‘Invisible Archives of the Portuguese Dictatorship’, ‘Broken Portuguese’, ‘Fragments of a Revolutionary Process’, ‘Taken by Surprise – the Story of a Family’, ‘When did the Revolution end?’ e ‘Memory/PostMemory’ -, a performance completa dura cerca de 4 horas, inclui um jantar ‘na revolução’ e uma conversa final com o público sem duração predefinida. Correspondendo a uma organização temática no qual não se perde o fio cronológico do início do regime ditatorial até à actualidade da geração da pós-memória, Joana Craveiro partilha as histórias das pessoas que entrevistou (e dela própria) num discurso aberto a outras histórias e a outras perspectivas, numa análise crítica do cariz historicista e

⁴⁴ Tem a sua primeira apresentação em Novembro 2014, em Lisboa, na Galeria Zé dos Bois e passou, também, pelo FITEI (Porto), Festival Internacional de Teatro de Almada (Junho/ 2015), Festival Escenas del Cambio (Santiago de Compostela, Fev./ 2016), Festival Chantier de l’Europe (Théâtre de la Ville, Paris, Maio/2016), Chelsea Theatre (Londres, Junho/ 2016), entre outros. Continua a ser apresentado para escolas (CCB, Lisboa).

fechado dos arquivos, das histórias oficiais dos manuais escolares, dos museus e até da comunicação social:

“Quando me propus construir um Museu e criei a persona Arquivista (a narradora, curadora, documentarista) deste Museu, usei conscientemente uma palavra que remete para o arquivo de Taylor⁴⁵, o museu, esse lugar de produção hegemónica de uma história oficial e sua apresentação/ disseminação; e usei uma figura também de autoridade de conhecimento e mediação: a arquivista.⁴⁶ Mas, por me propor construir um espectáculo teatral, assente nessa relação particular com o testemunho e com a participação do próprio público (em momentos chave do espectáculo), aquilo que Um Museu Vivo opera é a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, é a própria transmutação do arquivo em repertório (...)” (Craveiro: 2017, 35).

Esta interpelação do arquivo pelo repertório é o processo que concretiza, de alguma forma, este desafio de construção de um Museu Vivo (que neste caso é ainda um lugar sem espaço físico definido – acontece no momento e no espaço da sua partilha). O momento do debate final com o público é essa possibilidade que a actriz oferece de discussão e problematização também do seu próprio arquivo e do enriquecimento através de outros testemunhos, renovando e reinventando constantemente esse lugar.

Tal como nos casos curatoriais apresentados – *Pina Bausch* e *Corps Rebelles* – e em contraposição com os dois primeiros, este projecto artístico teoriza e coloca em prática uma metodologia que entrecruza curadoria e performance, num conceito operativo de ‘performing museology’.

No entanto, e no que aos processos de registo, recolha e colecção diz respeito, os museus assentam a sua prática num ‘livro de instruções’ muito regrado, impossibilitando outras formas de tratar os seus materiais e objectos. No próximo ponto,

⁴⁵ Referência a Diana Taylor, na qual a autora apresenta as duas instâncias metodológicas para o processo de memorialização e a sua transmissão – o arquivo e o repertório. Aparentemente antagónicas, ambas podem ser usadas simultaneamente nesse processo, entrecruzando-se e complementando-se. Torna-se relevante, neste ponto, as suas definições: “«Archival» memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, vídeos, CD’s, films, all of these items supposedly resistant to change (...) the repertoire, on the other hand, enacts embodied memory – performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all of those acts usually thought of as ephemeral, non reproducible knowledge. The repertoire requires presence (...) being part of the transmission.” (Taylor: 2003, 19-20).

⁴⁶ Será interessante, ao longo do segundo capítulo, retomar esta figura de autoridade no contexto da obra de Andrea Fraser, *Museum Highlights – A Gallery Talk* (1989).

irei apresentar novas possibilidades e os limites desses processos através de exemplos da prática artística.

b) Registos, Coleções Performativas e Memórias Materiais

“The memory of a performance is multilayered. It is once material (costumes, space scene, photos, vídeos, clips, notations), acoustic (music, sounds created by dancers), physical (bodily action, relationship with audience), dynamic (live interaction between dancers) and social (created in a specific environment and based on a particular worldview).” (Bernier & Viau-Couville: 2016, 246): esta citação menciona o carácter multidirecional, diversificada e fragmentada que a memória e os seus processos referentes a estas práticas artísticas reflectem. Seria, de imediato, óbvio que a memória material e a acústica facilmente teriam lugar no museu, contudo, estas não podem ser descontextualizadas das restantes, correndo o risco de perderem o seu significado. Ao analisar estes processos e a forma como o museu actua para salvaguardar, colecionar e preservar estes patrimónios e estas memórias depreendemos que alguns dos seus limites se devem à ausência de uma reflexão teórica e prática sobre as normas que orientam os processos de incorporação destas instituições.

Apesar da proximidade das práticas artísticas que incorporam, os museus de artes performativas e os de arte contemporânea sempre se distanciaram: a estrutura das suas colecções, os métodos de inventariação e documentação e a curadoria das obras são distintas. Enquanto os museus de artes performativas vão recolhendo os vestígios⁴⁷ das obras, sejam elas de teatro, dança, música, de uma companhia ou encenador; os museus de arte contemporânea adquirem os direitos sobre a obra performática, por vezes incluindo um ‘livro de instruções’, alguns objectos ou apenas um contracto que assegura a sua venda ou uma transmissão oral da obra⁴⁸. No caso dos museus de artes

⁴⁷ Vestígios, conceito de André Veinstein, na sua reflexão sobre os patrimónios advindos da prática do teatro. In Veinstein, André, *La mise-en-scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie Théâtrale, 1992.

⁴⁸ A prática artística e documental de Tino Seghal é exemplo disto mesmo: “O posicionamento radical de Tino Seghal, admitindo apenas a memória como forma de documentação das suas obras, recusa qualquer registo que possa alterar a natureza das suas propostas recusando ainda os procedimentos habituais de aquisição e conservação das suas obras. Deste modo cria uma cadeia de disseminação do seu trabalho puramente humana e pessoal, sendo a informação passada boca a boca, e confinada na memória dos intérpretes, dos participantes e dos curadores para manter a integridade da obra.” (Do Vale: 2014, 22). Contudo, mantém-se posteriormente a questão da finitude dos “arquivos” e da memória dos

performativas, a tendência é a desmontagem das peças da obra da qual provêm. Se os vestígios materiais advindos de uma qualquer peça de teatro, ao incorporarem o museu, integram colecções distintas, estas acabam por ser desligadas do seu contexto original e são, posteriormente, apresentadas no espaço expositivo como objectos isolados e dotados de uma qualquer qualidade técnica ou estética. Se tivéssemos que nos referir ao tempo em que estas nos são apresentadas, estaríamos perante um desafio anacrónico, a sua temporalidade, pelo facto de com ela coexistirem mais que uma unidade de tempo seria intangível e indefinível. Poderíamos, eventualmente, arriscar dizer que cada uma destas peças se encontra dentro de uma redoma atemporal.

Por outro lado, a documentação que acompanha, por norma, o processo de aquisição de uma obra num museu de arte contemporânea é, por vezes, para mais tarde retomar a obra no contexto da sua programação curatorial, a partir de *reenactments* (tema que ocupará o ponto seguinte).

Mas, afinal, que gesto é o de colecionar? “Collecting works is primarily about preserving and protecting them, presenting them for the public. Collecting a piece is a way an institution declares its commitment to making the work a community resource, something shared – it’s not a declaration that the work is something to have and to hold, separate from that community.” (Carpenter: 2012): a referência de Elizabeth Carpenter é acima de tudo contextualizada na prática institucional dos museus, contudo este gesto está imbuído, também, de uma demonstração de posse, de fetishização de uma acumulação e da sua preservação. Neste sentido, por exemplo, é interessante o que Susan Crane relata:

“Museums deliberately forge memories in physical form to prevent the natural erosion of memory both personal and collective: this is the task of preservation, of creating a new form for knowledge whose purely mental existence is well known to be ephemeral (...) But the preservation also occurs in the minds of the visitors who remember the objects, the collectors, the museums – and these some minds may also contest the meanings of the objects, histories and memories provided by museums.” (Crane, 2000, 9).

intervenientes e do futuro da obra enquanto elemento da colecção da instituição. Em que formato iremos encontrar as obras de Tino Seghal nas colecções de Serralves ou da Tate Modern?

No caso dos museus de arte contemporânea, esta tendência para incorporar/ colecionar performance é recente: o MOMA, por exemplo, iniciou este trajecto em 2008 e a Tate, por sua vez, em 2012. A criação de departamentos específicos para orientar estes processos e o desenvolvimento de uma programação dedicada a estas práticas convoca, de forma pertinente, questões teóricas de relevância no que à própria missão destas instituições, mas também destas práticas artísticas, diz respeito: ambos se questionam sobre o papel da documentação não só como registo posterior, mas como processo que é desenvolvido pelo próprio artista ao longo do acto de criação da sua obra, integrando depois, a instância institucional⁴⁹. É exactamente a propósito deste exercício de registo e documentação pela própria prática artística que selecciono o projecto artístico-museológico do Gabinete de Curiosidades Karnart, o projecto artístico e curatorial de *Sala de Maravilhas* (2012-2013), da autoria de Gustavo Ciríaco e a obra “multi-medium” de Alexandra do Carmo, *Tudo Foi Captado (mesmo os Movimentos do Cabrito)* (2011).

O Gabinete de Curiosidades da Karnart⁵⁰ surge, assumidamente enquanto uma das vertentes artísticas, mas também enquanto metodologia de documentação, arquivo e musealização, do trabalho e dos seus materiais por volta de 2013, mas engloba em si o percurso de cerca de 20 anos de criações. Desde a sua fundação, têm percorrido um caminho de experimentação e pesquisa artística ao longo das imensas possibilidades criativas que se distribuem no espectro horizontal entre as artes plásticas/ visuais e as artes performativas. Perfinst, como já foi referido em rodapé, é uma prática metodológica que funde performance e instalação, num resultado final que junta, igualmente, vertentes da cultura material (funcionando quase como uma exposição performativa) e imaterial (pela activação dos elementos materiais a partir do próprio corpo do performer).

⁴⁹ Relativamente a esta temática será relevante a tese de doutoramento de Hélia Marçal, *From Intangibility to Materiality and Back Again: Preserving Portuguese Performance Artworks from 1970s* (2018), FCT-UNL.

⁵⁰ Karnart – Criação e Produção de Objectos Artísticos Associação é um projecto artístico português que iniciou a sua actividade em 1996 depois da obra de Luís Castro – *Comb*, apresentada em Londres. Na impossibilidade de a caracterizar enquanto performance, site-specific ou instalação, Luís Castro cria o conceito de Perfinst, que aglutina Performance e Instalação, e cria uma metodologia de trabalho e pesquisa artísticas assente nesse conceito. Mais tarde, Vez Z junta-se ao projecto enquanto artista plástico/ visual. Desde então, têm trabalhado os mais diversos temas: minorias sociais, direitos dos animais, ecologia, questões de género e a problemática do património e da memória. Pode ler-se mais sobre o projecto no seu site: www.karnart.org

Tal como refere o próprio Luís Castro – “os objectos humanizam-se e o performer objectifica-se” – as criações Karnart têm já na sua génese o artefacto como elemento central, não enquanto adereço ou cenário, nem tão só como objecto artístico, mas enquanto personagem de uma dramaturgia. Ao longo das suas obras e pesquisas, têm vindo a recolher objectos que, além de integrarem a narrativa do espectáculo em que “actuem”, são re-utilizados, não só numa lógica de ecologia material, mas de regresso e recuperação de memórias performativas. No contexto das suas criações, cada performer, com a orientação dos directores Luís Castro e Vel Z, seleccionam um conjunto de objectos que irão instalar meticulosamente de forma a que esta mesma instalação possa ter, também, uma leitura dramática. Após cada espectáculo, esses objectos guardados, documentados, são, actualmente, expostos no espaço criado (desde 2014) para o Gabinete de Curiosidades (visitável pelo público através de visitas guiadas). Mais tarde, claro, poderão sempre regressar ao contexto performativo quando não só a sua componente material, mas igualmente as suas memórias se tornam pertinentes numa nova criação.

É curioso perceber esta alusão ao universo dos Gabinetes de Curiosidade (precursores dos primeiros museus durante os séculos XVI e XVII), onde a memória performativa dos objectos é tratada como artefacto científico e como elemento em constante transformação, fragmentado e numa lógica horizontal de relevância.

Um outro conceito que gostaria de incluir neste ponto surge no contexto de um projecto artístico e curatorial da autoria de Gustavo Círiaco⁵¹, denominado, precisamente (e num imaginário idêntico ao projecto anterior) *Sala de Maravilhas*⁵². *Sala de Maravilhas* é, então, um projecto artístico e curatorial, no qual Gustavo Círiaco convidou um conjunto de artistas (consoante o local onde desenvolveu o projecto), em residência, para que cada um, incluindo ele próprio, apresentasse uma obra que se interligasse com o conceito e que tivesse como ponto de partida a construção de uma colecção

⁵¹ Gustavo Círiaco (Rio de Janeiro, 1969) inicia a sua carreira em Ciências Políticas e deriva para a dança. O seu trabalho tem sido acolhido em festivais, eventos, galerias e museus: Panorama da Dança, Dança Brasil/ CCBB, Alcantara (Lisboa), ZDB (Lisboa), Culturgest (Lisboa), Museu Serralves (Porto), Hayward Gallery (Londres), Chelsea Theatre (Londres), Tans Im August (Berlim), Casa Encendida (Madrid), Festival Paris Quartier d'Été (Paris), CENART (Cidade do México), Al Mamal Foundation (Jerusalém), Tokyo Wonder Site (Tokyo), Mercat de Flors (Barcelona), entre outros.

⁵² *Sala de Maravilhas* era um dos termos pelos quais eram chamados, também, os Gabinetes de Curiosidades.

performativa, uma sala de maravilhas performáticas. Surge, assim, como uma tentativa de desconstruir esta ideia de um lugar de materialidades e restaurar um lugar de memórias que seriam activadas pelo artista/ performer mas também pelo visitante.

Gustavo Ciríaco pretendia, desta forma, apresentar um discurso que pudesse desconstruir o discurso do museu, levar um pouco da vida de cada artista e possibilitar ao visitante fazer a sua própria colecção de experiências e sensações. Neste ponto, está interligado, também, com a perspectiva de Dorothea von Hantelmann, no qual toda a obra de arte performa “o seu significado no quadro de uma linguagem e de um sistema de significados e espaço” (supracitado Wood: 2017, 137).

Apresentado na International Creator in Residence de Tokyo Wonder Side entre Agosto e Novembro de 2012 e no Rio de Janeiro, no Largo das Artes, em Maio de 2013. Por sua vez, este projecto cruza-se com o anterior nesta ansia de captar as memórias e os gestos que ficam, ainda que de forma invertida: um ligado mais à cultura material proveniente de uma prática performativa e o outro numa tentativa de performar os indícios de um lugar iminentemente material – o da exposição.

Esta inversão conceptual e metodológica segue um princípio semelhante à problemática da documentação apresentada por Philip Auslander no seu artigo “The Performativity of Performance Documentation” (2006, PAJ), no qual o autor interpela a performatividade do processo de documentação enquanto registo de um processo intangível através de práticas como a fotografia ou o vídeo, evitando a perda do conhecimento e da memória dessa obra, mas por outro lado, a utilização da documentação enquanto plataforma para a performance de uma outra obra (nem sempre aquilo que ocorreu, mas a que se pretendia eternizar). Diferenciou-as da seguinte forma:

“The documentary category represents the traditional way in which the relationship between performance art and its documentation is conceived. It is assumed that the documentation of the performance event provides both a record of it through which it can be reconstructed and the evidence that it actually occurred (...) In the theatrical category, I would place a host of art works of the kind sometimes called ‘performed photography’ (...) cases in which include performances were staged solely to be photographed or filmed and had no prior existence as autonomous events presented to audiences. The space of the document thus become the only space in which the performance occurs.” (Auslander: 2006, 1-2).

Entre diversas práticas de registo, e da forma como estas por vezes se transformam, em si, num outro objecto artístico, a obra de Alexandra do Carmo⁵³ - *Tudo foi Captado (mesmo os movimentos do cabrito)* – será, neste ponto, um óptimo exemplo. Esta obra emerge como um exercício de documentação, não tanto das obras de outros artistas, mas, acima de tudo, da relação entre a(s) obra(s) e o(s) espectador(es). *Tudo foi Captado (mesmo os movimentos do cabrito)*⁵⁴ esteve em exposição na Galeria Quadrum, em Lisboa, entre Setembro de 2011 e Janeiro de 2012 e versava o desafio de apresentar o resultado de uma pesquisa sobre o período da direcção de Dulce d’Agro (1970-1980) da galeria, nomeadamente no que à programação de performance arte diria respeito. Alexandra do Carmo realiza, assim, um conjunto de conversas com pessoas que assistiram a essas performances (nomeadamente *Hot Afternoon* (1978) de Gina Pane ou *Caretos* (1984), de João Vieira), grava-os e elabora, posteriormente, uma série de desenhos, de carácter intenso e serial, baseados nos relatos e testemunhos que recolheu. Este exercício propôs uma curadoria dialética na qual o visitante poderia ouvir, na íntegra as conversas e relatos recolhidos, e a (re)leitura da artista através do desenho. Os desenhos fixaram, por sua vez, pedaços das histórias (mais marcantes para a artista) como se se tratassem de legendas de uma fita fílmica. Esta relação *multi-medium* possibilitou apresentar um novo arquivo documental referente ao período das décadas de 1970 e 1980 da galeria, e acima de tudo, permitir uma contraposição do fetichismo da colecção e a presença das vozes, da sua pluralidade (incluindo a da artista) no próprio espaço de transmissão, neste caso, o espaço expositivo. Alexandra do Carmo desempenhou, neste projecto, essa função mediadora e de ponte para que esse testemunho encontrasse um lugar de visibilidade e partilha.

Neste ponto, subsistem, ainda, duas problemáticas centrais: o corpo enquanto elemento activo deste processo de recolha, arquivo e transmissão, bem como a forma como a instituição se apropria (ou não) dos mecanismos das suas actualizações nomeadamente através de práticas como o *reenactment*.

⁵³ Alexandra do Carmo (Lisboa, 1966), artista visual portuguesa, Estudou na Ar.Co, em Lisboa, na Pratt Institute em Brooklyn e participou no Programa de Estudos Independentes do Whitney Museum em Nova Iorque. Fez parte dos programas de residência do Location One (Nova Iorque) e do Irish Museum of Modern Art (Dublin). Já expôs em Portugal, Estados Unidos da América, Alemanha, Espanha e Irlanda.

⁵⁴ Outras informações e imagens da obra, bem como os áudios, podem ser consultados no seguinte site: <https://www.alexandradocarmo.com/2011-all-was-captured-even-the-movement-of-the-goat-/1>

c) Activações, Actualizações e Disrupções: as memórias do corpo fora e dentro do Museu

Ao referir a prática de arquivo por parte do projecto do Gabinete de Curiosidades Karnart e tendo em conta esse paradoxo entre o objecto humanizado e um performer objectificado, depreende-se que esse ‘objecto’ se encontra, todavia, ausente desse espaço pela impossibilidade de o cristalizar e arquivar, porque além de humano, é um elemento vivo. O corpo desempenha, nesta temática, um papel central, não só enquanto corpo do sujeito, do performer, do espectador ou do visitante, mas enquanto agenciador de memórias, fonte oral, corpo social e matéria. Impõe-se, antes de mais, a questão: como definir o corpo? Como relacionar o corpo, a prática artística e a memória? De que forma o corpo é passível de não se institucionalizar ou de se institucionalizar?

Estas questões do corpo remetem-nos para o corpo como identificação do «eu» ou como componente singular de um só ser humano, espelhando a sua fisionomia própria, bem como a sua personalidade ou as memórias da sua história individual; ou mesmo numa outra análise remete-nos para o corpo como meio de acesso ao interior, à alma. Neste sentido, muito se tem discutido, nomeadamente na perspectiva que a contemporaneidade tem elaborado a questão. Levanta, igualmente, a problemática acerca da autonomia da alma ou da mente e do seu corpo, não num sentido religioso ou de indagação sobre a finitude da vida, mas mais directamente relacionada com os mecanismos que servem de plataforma de comunicação humana. Marta Cordeiro, na sua tese de doutoramento, refere exactamente este tópico: “Outra das contendas que percorre a questão do «eu» é a que discute se a sua existência é autónoma relativamente ao corpo ou se, opostamente, depende deste, o que equivale a interrogar a existência de um «eu» independente ou de um «eu» disseminado pelo corpo e que se confunde com a matéria do corpo” (Cordeiro: 2012, 4). Nesse jogo de autonomia do corpo e da consciência, Clément Rosset acusa o corpo de ser a nossa “fatalidade ontológica, lugar da nossa finitude e singularidade, esse corpo que «nos determina uma forma que reconhecemos ao espelho, no cinema e mesmo na nossa sombra” (supracitado Fidalgo & Moura: 2004, 200).

Com a ideia de que o corpo é igualmente palco e agente de experiências, intensidades, afectos e devires (como defende Gilles Deleuze), numa vertente de análise menos física do corpo, Alice Curi lança uma questão pertinente: será que a proximidade do corpo

dessa noção de subjectividade, singularidade, não irá, paradoxalmente, desconstruindo a noção de «eu» como estrutura identitária fixa? (Curi:2012, 23). A problemática mantém-se em aberto. Afinal, assente em que definições podemos dissertar sobre o lugar do corpo na prática artística, nomeadamente nas artes performativas que se definem pela presença de corpos vivos (Rancière: 2010, 10)?

Maria Augusta Babo arrisca uma definição que já é, ela mesma, um corpus de definições que desembocam na problemática entre o corpo-vivo (propriedade individual) e o corpo-morto/ cadáver (propriedade pública). A autora refere, então, que “um corpo (...) é uma massa compacta de contornos definidos. Um corpo é qualquer objecto material caracterizado pelas suas propriedades físicas (...) Todo o corpo vivo, neste caso, humano, é composto por órgãos. O corpo é, para além disso, uma antropomorfização da carne” (Babo: 2004, 25). O corpo será, em si mesmo, o seu conjunto, um corpus:

“um corpo é uma colecção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, de funções. Cabeças, mãos, cartilagens, queimaduras, suavidades, jactos, sono, digestão, horripilações, excitação, respirar, digerir, reproduzir-se, (...) É uma colecção de colecções, «corpus corporum» (...) Mesmo a título de corpo sem órgãos, existem mesmo assim cem órgãos, cada um a puxar para o seu lado e a desorganizar o todo que não consegue totalizar-se” (Nancy: 2004, 19).

O corpo será já o conjunto das suas sensações e estados, as marcas físicas, a construção da sua memória física e não física. E não serão essas memórias uma imagem?

Se o corpo é, em si mesmo, uma imagem, que constitui os seus modos de percepção através da construção de imagens, não se pode negligenciar que essas imagens e esses corpos se relacionam e são, por sua vez, construídos pelos indivíduos. Na lógica dos princípios da cultura ocidental e das suas histórias, a presença e a acção do corpo foram sempre elementos dos cenários sociais. Um dos exemplos mais fulcrais são os tão reconhecidos tratados de etiqueta e conduta sociais das cortes dos séculos XVII e XVIII que destacavam os gestos e o comportamento corporal como componentes de leitura dessa matriz cultural específica. Pode, ainda, referir-se todos os rituais sociais, sejam estes religiosos ou laicos, definidos em senso comum como as tradições próprias de uma cultura, que agregam, em si, um elevado conjunto de posturas e performances de

cada sujeito e do seu corpo. Erika Fisher-Lichte define a nossa cultura (cultura europeia) como uma cultura performativa (Fisher-Lichte: 2004, 145).⁵⁵

Inicialmente, o teatro (e podemos encontrá-lo na própria crítica platónica ao teatro) servia como meio de representação dessa mesma cultura performativa. Paralelamente ao teatro, também o corpo se vem autonomizando da sua função de controlar a carne, para fazer da performance algo que se liberta dessa mesma lógica de representação e concretiza, em si mesma, o corpo como matéria, por excelência, da criação artística performativa. Mas se assim é, se esse é o lugar ocupado pelo corpo na cena artística moderna e pós-moderna, que processo o trouxe até aqui?

Desde a cultura helénica que o corpo humano tem ocupado um lugar preponderante nas práticas artísticas, desde as ditas Belas-Artes, da pintura à escultura, da representação do deusificado do corpo a nu até a representação das práticas sociais nos artefactos quotidianos à representação da tragédia e da presença do corpo, mas da máscara que o oculta. Essa presença do corpo atravessa, em distintas acepções, a Idade Média com o abandono do culto ao corpo, para se representar um corpo domesticado, mas fonte de culpa e portanto, sacrificado na sua presença nas artes. Esta presença sacrificada dá lugar a uma representação do corpo-social, o corpo serve, mesmo nas práticas artísticas, para a descrição das cenas quotidianas da sociedade. Como mencionam António Fidalgo e Catarina Moura, a “modernidade e a progressiva secularização da sociedade originam uma nova compreensão do corpo, para o qual são determinantes as descobertas da medicina (...) substituindo a alma pelo fluxo sanguíneo e pelas reacções nervosas como fontes de animização do corpo” (Fidalgo & Moura: 2004, 201). Mas nesta era da razão e da cultura, ainda assim, o corpo só se faz presente quando danificado ou quando adoece. É a partir da segunda metade do século XIX que se começa a abrir o espaço para no caso das práticas teatrais, se olhar para o actor não apenas como detentor da voz e da expressão facial, mas como corpo-inteiro. Emile Zola, por exemplo, afirma que o teatro da sua época “usa o homem psicológico [mas] ignora o homem fisiológico” (supracitado Monteiro: 2010, 271), ou, já no início século XX

⁵⁵ Sobre o discurso em torno do conceito e materialidades ou imaterialidades do corpo, é central a obra de José Gil, *As Metamorfoses do Corpo*. Esta obra evoca um conjunto transdisciplinar assente numa construção argumentativa filosófica que convoca diversos olhares sobre este conceito, objecto e signo, movimentando-se entre uma aproximação fisiológica, semiótica, espiritual, mas também científica e social, colocando estas premissas numa relação não causal e dialéctica. Consultar: Gil, José, *As Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Regra do Jogo Edições, 1980.

Alfred Jarry que refere que “o actor ‘mete na cabeça’ a personagem e deveria fazê-lo em todo o corpo” (supracitado Monteiro, 2010, 271). Ainda noutra perspectiva Adolphe Appia e Gordon Craig foram descortinando as bases teóricas do corpo do actor como elemento plástico e/ ou corpo-máquina e que viria a ser posto em prática pelos futuristas, pela Bauhaus ou mesmo pelos Happenings.

Desta progressiva deslocação para a relevância da componente performática das artes, do por vezes quase abandono da arte como objecto físico e mercantilizado, por um lado, ou do texto teatral, por outro, a prática da performance como manifestação artística foi preponderante ao longo de todo o século XX.

Nos anos 60, 70 e 80 as práticas das artes performativas utilizam o corpo de forma crescente e, nas quais, muitas vezes, o coloca em perigo. Performers como Joseph Beuys, Marina Abramovic ou, mais recente, a companhia Fura dels Baus, colocam o(s) seu(s) corpo(s) nas mãos ou dos espectadores ou de condições adversas, de forma a testar não só as possibilidade de comunicar processos sensitivos como para tornar mais próximo do espectador a própria criação artística, ideia que vai beber à percepção do corpo como elemento transformado e da acção transformadora de Artaud. Estas experiências têm sido de tal forma levadas ao limite, que vemos surgir, actualmente, práticas que pretendem demonstrar o corpo como matéria obsoleta e elevar a criação artística às experiências cibernéticas e da robótica, como é o caso de Stelarc.

Estas problemáticas da relação entre as práticas artísticas e o corpo têm sido resgatadas, cada vez mais, pela academia, que ao apropriar-se do próprio corpo também exerce sobre ele uma “violência real (...) quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio” (José Gil supracitado Monteiro: 2010, 272), uma espécie de processo de metalinguagem que absorve, novamente, a própria presença física dos corpos.

Após um tão longo processo de afirmação, desde as últimas décadas do século XX que o corpo tem assumido o lugar central na cena artística contemporânea. José Bragança de Miranda relata a este propósito: “Se nos dizeses de Walter Benjamin, o século XIX teve Paris por capital, e o século XX a encontrou no cinema, agora a capital do nosso século será certamente o corpo.” (Miranda: 2004, 1). Lentamente, tal como a história oral, o corpo enquanto presença, mas enquanto recurso e agenciador de memórias tem vindo a afirmar-se. Podemos reiterar a ideia do corpo enquanto um arquivo vivo, que além de possibilitar um processo de transmissão como sendo um fim (receptário e destinatário) é igualmente um arquivo de disrupção, que contraria a lógica selectiva e de poder (um contra-arquivo). Permite, ainda, e retomando Didi-Huberman, uma prática de *montage* e

de dialética. André Lepecki define essa mesma possibilidade: “Corporeality constantly demonstrates to dancer’s and audiences alike concrete possibilities to embody, disembody and re-embody, to incorporate as well as to excorporate, thus permanently refiguring corporeality and therefore proposing improbable subjectivities, modes of living, moving, affecting, being affected.” (Lepecki: 2016, 15) Numa era em que as instituições culturais, nomeadamente os museus, têm por objectivo ‘encher’ os seus espaços de corpos, de que forma estes se institucionalizam e que perversidades se cometem para inverter a subversão da qual estes corpos são capazes?

Numa estreita ligação com o conceito de Lepecki – o ‘Body-Archive’⁵⁶ – no qual o autor defende a importância do corpo como fonte de um conhecimento e de uma prática passíveis de serem transmitidos de corpo para corpo, principalmente naquele que é o processo de documentação e de ‘arquivo’ das práticas artísticas performativas, julgo ser pertinente, em diversas acepções, o projecto artístico da autoria de Vânia Rovisco⁵⁷ - *ReActing to Time: Portugueses na Performance*.

Numa tentativa de reacção à passagem do tempo, o projecto *Reacting to Time: Portugueses na Performance* começa em 2014 com a realização do primeiro workshop-transmissão, cujo resultado foi apresentado no Museu Arpad-Szenes Vieira da Silva. *Concerto e Audição Pictórica*, considerado o primeiro happening português, realiza-se em 1965 na Galeria Divulgação. Ao longo de 2015, 50 anos depois, diversos workshops-transmissão tiveram lugar, em diversas zonas do país, recuperando obras da performance arte portuguesa, tais como *Identificación (1975)*, de Manoel Barbosa, *Il*

⁵⁶ Este conceito é apresentado no artigo de André Lepecki “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances” (2010), in *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2 (Winter 2010). Lepecki refere que: “the body as archive re-replaces and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis)management of the «past». (...) Like the body, like subjectivity, the archive is dispersion, expelling, spilling, differentiation; a foaming and a forming and a transforming of statements into events, of things into words and of virtuals into actuals (and vice versa)“. Discute, neste artigo, o conceito de ‘body-archive’ e problematiza o conceito de ‘archival impulse’ da autoria de Hal Foster, apresentando os elementos diferenciadores entre ambos no que à dança diz respeito.

⁵⁷ Vânia Rovisco concluiu o Curso para Intérpretes de Dança Contemporânea do Forum Dança, Lisboa, 1998-2000. Foi aluna no Ex.e.r.c.e. em Montpellier, 2001. Trabalhou como intérprete com Meg Stuart/ Damaged Dogs entre 2001-2007 e em diversas peças e projectos de improvisação com Pierre Coibeuf, Helena Waldman, Gordon Monahan, Julian Rosefeldt, nas companhias Taldans e Les Ballets C de la B. Começou a fazer direcção de movimento em 2004, trabalhando com os diversos directores João Brites, Gonçalo Amorim, António Simão, Nicola Brites e Gonçalo Waddington/ Carla Maciel. Os seus trabalhos têm sido apresentados na Alemanha, Turquia, Portugal, França, Áustria e Bélgica.

Faut Danser Portugal (1984) de António Olaio e *Expresiones y interaccion* (1997) de Fernando Aguiar. Na base da concepção teórica deste projecto, emergem conceitos como ‘transmissão’, ‘actualização’ ou ‘corpo-arquivo’, os quais Vânia Rovisco assume enquanto recursos de um processo criativo, ou seja, apresenta-se enquanto ponte entre as memórias do autor/performer/ artista da obra inicial (sobre a qual a artista pesquisa e trabalhou) e os participantes no processo do workshop, os quais nem sempre têm formação ou experiência em dança ou performance.

Ao longo da semana do *workshop*, Vânia Rovisco transmite aos participantes, através de movimentos e gestos do corpo, as memórias que atravessam toda a estrutura da performance em questão, mas também as memórias do autor num processo artístico que as cruza com a presença e as gestualidades dos seus corpos contemporâneos e do (no) presente. Apesar de orientar a componente técnica, a coreógrafa não imprime uma linguagem corporal específica aos participantes, mas antes abre espaço para que esses corpos possam criar a sua própria linguagem através deste processo de transmissão destas memórias.

“Actualização” emerge deste mesmo processo de transmissão. Vânia Rovisco, a partir da recuperação destas memórias da fonte original, pretende actualizá-las, mais até do que apenas re-performá-las em corpos contemporâneos, mas envolver também os corpos e as memórias de quem assiste ao processo ou ao seu resultado final. Tal como está descrito no site oficial do projecto: “Reacting to time, Portuguesees na Performance, procura actualizar a especificidade da memória corporal destas primeiras experiências. Aceder à origem dessa informação, actualizá-la pela transmissão da experiência directa e apresentá-la publicamente, são os objectivos deste projecto.”⁵⁸.

Tanto o processo de transmissão quanto o de actualização destas obras cria um corpo-arquivo em duas vertentes: por um lado um corpo de memórias arquivadas, reinventa um corpus em forma de arquivo; por outro, um corpo-arquivo na sua dimensão corporal e física, tal como André Lepecki o apresenta, no qual o corpo surge como o lugar desse processo de arquivo de memórias, não só nas que são recuperadas, mas nas que são transmitidas ou das novas que se criam. O corpo surge neste contexto como recurso e enquanto ferramenta essencial no processo de transmissão, processo esse que se

⁵⁸ Citado a partir do site oficial do projecto: <http://www.aadkportugal.com/reacting-to-time/sobre/>

desenvolve especificamente numa passagem de corpo para corpo e não tanto através de um registo tecnológico dessas memórias: o objectivo seria construir um arquivo vivo, formado pelos corpos dos participantes destes *workshops*.

Este projecto abre a possibilidade de contrapor a perspectiva institucional dos processos de transmissão e prática das artes performativas, incluindo o artista e o curador num processo de ‘montage’, não apenas no sentido de desconstrução ou reconstrução, mas de recuperação e interpelação de perspectivas.

A propósito ainda desta prática metodológica e estabelecendo um ponto de encontro entre os diferentes projectos artísticos referidos, Joana Craveiro, por sua vez refere o conceito “embodied historiography”, da autoria de Pierre Bourdieu, como fulcral na sua prática, cuja base teórica se adequa, igualmente ao de Vânia Rovisco: “Pierre Bourdieu (1990) has used the term ‘embodied historiography’ to describe habitus, something our body knows. In my approach to what may be termed an embodied historiography, the body of the researcher becomes the repository of the voices and the memories of the interviewees and the authors quoted.” (Craveiro: 2017, 94). Neste projecto, Vânia Rovisco, além de repositório, torna-se, ela mesma, agente transformador: “more powerful than a repository: it turned him into a corporeal archive, a system or zone where do not rest but are formed and transformed (...)” (Lepecki: 2010, 44).

Se por um lado, o *reenactment* se assume como prática de memorialização. (re)activação artística e social, disrupção no contexto de criação artística; por outro, no panorama institucional e curatorial aparece como um elemento performático e, por vezes, legitimador de opções de incorporação e justificativa orçamental.

Através de um exercício de apropriação, o museu de arte contemporânea utiliza o *reenactment* como ferramenta para cumprir determinados objectivos, não só por possibilitar algumas das obras de cariz performativo serem apresentadas, a realização de programações de performance entre novas criações e o cruzamento com projectos artísticos anteriores, cativação de públicos em massa que se deslocam, muitas vezes, com o intuito de assistir a um espectáculo, a anulação do confronto temporal entre presente e passado, e não menos, importante, a movimentação de capital.

No contexto museológico, o *reenactment* emerge, acima de tudo, enquanto prática liminal, um ponto na fronteira entre passado e presente, não é já a obra de referência nem completamente contemporânea. Hal Foster descreve-o da seguinte forma:

“Not quite live, not quite dead, these reenactments have introduced a zombie time into these institutions. Sometimes this hybrid temporality, neither present nor past, takes on a grey tonality (...) reenactment we are positioned as incidental witnesses to an event that could as readily occur without us (...) As a result, we do not seem to exist in the same space-time as the event.” (Foster: 2015, 127-130).⁵⁹

Entre um esforço por se manter um acto de reactivação e actualização, o *reenactment* serve, igualmente, a função historicista de uma prática artística que pretendia romper, justamente, com essa lógica institucional e política. Acima de tudo, corre o risco de, tal como previa Peggy Phelan, esta ‘reproduzibilidade’ transformar a performance no seu oposto: a representação.⁶⁰

É, neste sentido, inevitável referir a prática do *reenactment* por parte da artista Marina Abramovic.⁶¹ Artista que trabalha, actualmente, em estreita ligação e concordância com os grandes projectos museológicos e curatoriais, não só a série *7Easy Pieces* (2005, Museu Guggenheim) quanto a sua exposição retrospectiva *The Artist is Present* (2010)

⁵⁹ Sobre esta temática, é relevante, também, a obra de Rebecca Schneider *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), publicado pela Routledge.

⁶⁰ Nas palavras da autora: “A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registada, documentada ou participar de qualquer outro modo na circulação de representações de representações; no exacto momento em que o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance. É na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução que ela traí e diminui a promessa da sua própria ontologia.” (Phelan: 1998, 174). Esta citação provém do artigo publicado na *Revista Comunicação & Linguagens – Dramas* (FCSH-UNL, 1998). Este argumento tem presença na sua obra mais reconhecida *UnMarked: The Politics of Performance*, London & New York, Routledge, 1993.

⁶¹ Marina Abramovic (Servia, 1946), performer/ artista visual, tem explorado os limites do corpo na performance arte, assim como o papel do corpo enquanto veículo de um potencial espiritual. Estudou na Academia de Belas Artes em Belgrado e Zagreb (1965-1970), fez parte da primeira geração de artistas da performance arte. As suas obras desafiam a relação entre a arte e os seus públicos, explorando sensações extremas, questões de género e políticas, através da performance, fotografia, vídeo, som e escultura. Trabalhou com outros artistas tais como Ulay. A sua obra está presente em diversas colecções de museus internacionais e galerias, bem como marcou presença Biennial de Veneza, na qual venceu o Leão d'Ouro (1997), Documenta (Kassel), Whitney Bienial, Museu Guggenheim, Art Basel (Suíça) ou no Kumamoto Museum of Contemporary Art (Japão), MOMA, entre outros.

no MOMA são dois bons exemplos desta ambiguidade e tensão entre uma prática disruptive em potência e um efeito de preversidade institucional sobre ela.

7Easy Pieces foi uma obra composta por 7 diferentes performances, que decorreu ao longo de sete dias (uma performance por dia), na qual Marina Abramovic se propôs re-performar seis outras performances dos anos 60 e 70⁶² (sendo que apenas uma delas era da sua autoria), finalizando o ciclo com uma nova criação, da sua autoria, em tom de ascensão a um novo estadio. Esta obra duracional (como alias é já uma característica sua) serviu de argumento legitimador para esta prática de re-performar não só obras suas como de outros artistas. Defendendo esta prática como metodologia artística para a preservação destas obras⁶³, Abramovic ‘cai em graças’ e vai ao encontro das políticas institucionais, transformando o lugar do museu e exercendo sobre os públicos um efeito de “peregrinação” ao museu.

Apesar desta prática do *reenactment* possibilitar a constante (re)activação destas obras, despertando parte do seu contexto e força política e social, quando esta decorre enquanto prática programática predefinida pela instituição, o seu estado liminal, de prática de tensão entre passado e presente atenua-se e passa a servir apenas um objectivo historicista e de bilheteira.

O *reenactment*, especificamente, nesta obra de Abramovic emerge enquanto espectáculo, no qual as autorias e os contextos originários das obras re-performadas perdem visibilidade e são aglutinados à marca do nome Marina Abramovic. Não se trata tanto de questionar a fidelidade à obra inicial, pois sendo um outro corpo em performance toda a sua gestualidade será nova, mas de reflectir sobre a autoridade

⁶² As obras re-performadas foram: *Body Pressure* (1974) de Bruce Nauman, *Seedbed* (1972), de Vito Acconci, *Action Pants: Genical Panic* (1969), de Valie Export, *The Conditioning* (1973), de Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), de Joseph Beuys e, a sua própria performance, *The Lips of Thomas* (1975). A sua nova performance denominou-se *Entering the Other Side*.

⁶³ A propósito desta questão, a artista afirma o seguinte: “Today, there are so many young performance artists who repeat different performances from the seventies without giving credit to the original source. (...) After thirty years of performing I feel like it is my duty to re-tell the story of performance art in a way that respects the past and also leaves space for reinterpretation.” (Abramovic: 2007, 10). Nestas afirmações, é claro esse lugar de legitimação quase institucional que pretende ocupar, assumindo para si esta missão que outros fariam com menos autoridade ou direito. Esta ideia inicial de repetição que atribui à prática de outros artistas é, por sua vez, uma falsa verdade, o sentido em que a repetição não é um estado que se consiga alcançar devido à impossibilidade de outros corpos (ou ainda que fossem os mesmos) executarem as mesmas acções ou movimentos.

exercida, não só pela artista como da instituição, sobre uma obra que, ao ser re-performada neste contexto, perde a sua força.

Ao desenvolver uma prática metodológica artística assente no princípio do *reenactment*, Marina Abramovic, no contexto de preparação da sua exposição - *The Artist is Present* (2010) – selecciona um conjunto de jovens performers que, após um ‘curso intensivo’ para aprenderem o seu método artístico, estariam aptos a re-performar algumas das suas performances no contexto da exposição.⁶⁴ Mais uma vez, o *reenactment* surge equanto prática ambígua e em tensão. Tensão não só com as referências temporais, espaciais ou autorais, mas também com o efeito que nutre dentro da instituição. Nesta exposição, os *reenactments* surgem enquanto ‘objectos’ permanentes da exposição (os performers fazem turnos e vão sendo substituídos para que a performance nunca pare ao longo do horário de abertura). Neste caso, os corpos dos performers são anulados pela sua objectificação e ocupam o mesmo lugar do objecto material usada na performance originária, com a coadjuvante de que este corpo não é o corpo do artista que a criou. Este corpo perde densidade e o poder de interpelação, limitando-se a executar um conjunto de movimentos. A performance perde, mais uma vez, o seu carácter ontológico e sofre um processo de absorção pela própria instituição. Susan Bennett a propósito desta exposição menciona o seguinte:

“The curation of the MOMA show moved the reperformances, to an extent, towards, reception as documentation. Of course the very nature of a retrospective, a look back at an artist’s career, points to this historical, at times didactic focus. Additionally, each performance was placed next to video documentation of Abramovic performing the work, as well as explanations of the original context, at times, the changes made to the work.” (Bennett: 2013, 26-27).⁶⁵

Esta crescente tendência de ocupação do espaço e das políticas do museu pela performance⁶⁶ e, no que concerne ao seu papel enquanto lugar de colecção e de

⁶⁴ As obras reperformadas foram: *Imponderabilia* (1977), *Relation in Time* (1977), *Point of Contact* (1980), *Luminosity* (1997) e *Nude With Skeleton* (2002-2005). Sobre esta exposição, é relevante o contributo de Amelia Jones no seu artigo “The Artist is Present: Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence” in *TDR/ The Drama Review*, vol. 55, Issue 1, 2011.

⁶⁵ Sobre este processo será interessante consultar também o artigo de Claire Bishop, “Delegated Performances”, in *October*, vol. 140 (Spring 2012), pp. 91 – 112.

⁶⁶ Sobre este assunto, o Capítulo II irá centrar-se na sua discussão.

memória, da prática do *reenactment* é um aspecto que retrata bem essa constante tensão e a tentativa, através da institucionalização, de atenuar a capacidade de transformação e interferência cultural, social e artísticas destas instâncias performativas. Bojana Kunst, por sua vez, descreve este processo enquanto ‘mainstream bizarre’:

“The mainstream bizarre should not only be seen as commodification of performance, but much more deeply rooted political problem we have today with radical gestures and political critique, and which demands reconceptualization of performance’s temporal potential. Performance today is fighting against a chain of ghostly apprehensions that often transform the performance as a material practice into the continuous abstraction of procedures, dividing it from its spatial, situational and micropolitical dynamic, and abstracting it from its contradictory, joyful, wounded or shared. One of the reasons for this is the global circulation of performance practices that is not only enabled through the focus on performance documentation, the rise of reconstructions, and a general mania for archiving in recent years, but also through changes in the art institutions, which are strongly dedicated to the production of sociability and becoming spaces for the production of events.” (Kunst: 2015, 6)⁶⁷

Reflexões

O conceito de efemeridade é ainda um dos mais discutidos neste contexto: Onde reside esta característica apontada como uma das principais destas práticas artísticas? Fará sentido falar em efemeridade quando, afinal, voltamos a ter a oportunidade de (re)ver as obras em reposições ou *reenactments*?

Neste caso, a efemeridade reside na linha de comunicação que se estabelece entre as componentes intangíveis destas práticas, no que se partilha entre actores, performers e espectadores, nas vibrações, nos gestos que são sempre irrepetíveis bem como na conjuntura em que estas se apresentam. Contudo, a efemeridade não se impõe como característica inerente às obras. A obra poderá voltar a apresentar-se, ainda que com diferentes corpos, materialidades ou interpretações, por outro lado, a repetição da experiência da sua vivência é que se torna inalcançável. Lepecki refere a este propósito: “(...) dance’s ephemerality, the fact that dance leaves no object behind after its

⁶⁷ Sobre as questões da performance e a sua documentação, bem como a prática do *reenactment*, podemos consultar o número 4 da Revista de História de Arte – Série W (2015), intitulado *Performing Documentation*.

performance, demonstrates the possibility for creating alternative economies of objecthood in the arts – by showing that it is possible to create artworks away from regimes of commodification and fetishization of tangible objects. Ephemerality also begs for a rearticulation of temporal vectors, since the ephemeral is not what has just passed (away), but that which, because it passes, haunts every second of the present with its potential return.” (Lepecki: 2016, 14).

Quando estas práticas são parte das colecções dos museus (sejam estes museus de arte contemporânea ou de teatro e dança), a sua política de gestão dessas colecções e das suas exposições teria de ser repensada, no qual o foco se deslocaria da materialidade para a imaterialidade (sem contudo deixarem de ser, também, práticas materiais): “Performing arts cannot survive the traditional organizational logic of museum collections and management, essentially organized to preserve and curate material artefacts. This is the quite opposite to the very essence of performing arts (...)” (Bernier & Viau-Couville: 2016, 247). Esse trabalho de busca e criação de novas estratégias, políticas e práticas museológicas é ainda um percurso em construção, no qual o papel e a relação entre instituição e o artista, o artista e a comunidade, mas acima de tudo entre a instituição e a comunidade são preponderantes serem, também estas, reperformadas.

Desse modo, o museu terá de abrir portas a novas formas de registo e documentação, bem como à incerteza inerente a estas práticas: à memória, às suas flutuações e aos seus fantasmas (como nos referiu Lepecki). Francisca Hernandez defende a transformação do museu num lugar da memória para o futuro: “el reto de superar una concepción sacralizadora y política del museo como memoria del pasado, para ir más allá en el descubrimiento de una memoria active, dinámica y siempre proyectado hacia el futuro.” (Hernandez: 1998, 126).

Nesta lógica, a prática do *reenactment* ou, no caso dos museus de artes performativas, através do seu papel na reactivação das obras incorporadas nas suas colecções, estes poderão ser oportunidades de rever as políticas e de, tal como defende Rebeca Schneider (2001), ‘redocumentar’ cada obra, atribuir-lhe novas memórias.

No entanto, estas práticas, a forma como os conceitos de memória, performance e museu se relacionam fazem parte de uma constelação na qual os conceitos de participação, activismo, performatividades sociais, presença e ausência, entre outros, são princípios activos. Esses serão alguns dos que entrarão em diálogo nesta dissertação

no capítulo seguinte: Performance como Prática Curatorial do Museu: Ritmos e Coreografias Artísticas e Sociais.

Capítulo II – Performance como Prática Curatorial do Museu: Ritmos e Coreografias Artísticas e Sociais

Parte 1 – ‘Overwhelmed’ – Ritmos, Fluxos e Itinerários: Performatividades, ‘peregrinações’ e Ausência de Sentido(s)

“Contemporary spectators are spectators on the move; primarily, they are travelers. Contemporary *vita contemplativa* coincides with permanent active circulation. The act of contemplation itself functions today as a repetitive gesture that can not and does not lead to any result – to any conclusive and well-founded aesthetic judgment, for example.”

Boris Groys, 2009

As últimas décadas têm sido prementes na definição do museu como um dispositivo de controlo de “multidões” e estruturado sobre itinerários predefinidos de circulação e movimentação de públicos. Não só os conteúdos e a forma como se organizam estão definidos pelas estruturas de poder, mas igualmente os mecanismos oferecidos a quem pretende visitar estes espaços.

Esses itinerários criam em si não só ritmos, mas acima de tudo, coreografam espacial e temporalmente a performance dos visitantes. Apesar de este não ser o ponto principal deste projeto, não deverá ser deixado de parte um dos níveis de performatividade que tem alterado a própria forma de funcionamento destas instituições.

O aumento exponencial da atividade turística e a sua utilização como fonte económica, nomeadamente, nestes últimos anos de crise, tem vindo a alterar a forma como as pessoas se deslocam e procuram o que querem ver e conhecer numa cidade ou num país. As propagandas das agências e mesmo dos países que apostam neste sector, fabricam e mapeiam os circuitos de visita e isolam os turistas de um conjunto de locais ou práticas que não se projectam como adequadas ao contacto com o Outro. As viagens organizadas, grandes cruzeiros, e em grupos, com circuitos definidos por cada dia e passaportes de 48 ou 72 horas que possibilitam a entrada num conjunto selecionado de museus e monumentos, provoca, não só movimentações predefinidas de “massas” numa determinada cidade ou região, como leva a uma estereotipização dos movimentos e, consequentemente, das performances dinamizadas pelos visitantes e turistas, mas

também pelas próprias instituições. Museus de grande dimensão como o Guggenheim, a Tate, o MOMA ou mesmo o Louvre, poderiam ser estudados, igualmente, apenas, sobre a perspetiva dos ritmos de circulação e de passagem efémera, ou de atos performativos, dos seus próprios visitantes.

Para melhor entender estes processos, julgo ser essencial recorrer ao que define este acto de visita, de contemplação ou de deslocamento a um lugar para ver/ assistir a algo que se pretende que cumpra uma determinada expectativa. Ao analisarmos estas movimentações, os mapas e as agendas no qual se deslocam, considero que o conceito de um acto ritualístico se coaduna com estas formas de vivência cultural e social.

A deslocação do sujeito, dentro ou fora da sua própria comunidade, com o objectivo de conhecer, visitar e estar na presença de um monumento, património ou obra de arte é uma prática que integra a nossa matriz cultural, nomeadamente dos países ocidentalizados, e preenche expectativas de conhecimento e/ ou lazer.

Estas deslocações cumprem determinadas fases e etapas, algumas delas que vêm sendo estabelecidas pelas instituições que acolhem o objecto dessa visita, seja a nível da construção de itinerários, regras comportamentais ou mesmo da definição temporal que esse momento pode durar. Podemos identificar uma base ritualística, ainda que ambígua, no sentido de não cumprir a premissa a que nos remete esse conceito. No contexto dos estudos de performance ou da antropologia, o ritual é sempre identificado com uma prática, colectiva ou individual, que pressupõe o cumprimento de acções ou sequências predefinidas e que, acima de tudo, indiciam um momento de transformação seja social ou biológica⁶⁸: “this transformation in social and biological identity requires that the initiate be suspended in an in-between or liminal state during the ritual practice itself.” (Phelan: 2004, 17). A ambiguidade reside nessa construção de etapas, de uma estrutura ritualística, mas que inverte a sua função transformadora num efeito de absorção contemplativa. Sobre esta problemática Dorothea van Hantelmann reforça o seguinte:

“the museum gives shape and presence to history, inventing it, in effect, by defining the space for a ritual encounter with the past. It marks time into a series of stages that comprises a linear path of evolution, it organizes these stages into an itinerary that visitor’s route retraces, and it projects the future as a course of limitless development. It

⁶⁸ Sobre este conceito, ver: Van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage* (1960), Routledge, 2004; ou, Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Antistructure*, Transaction Publishers, 1969.

is in all these ways that the format of the exhibition echoes and resonates with other new institutions of discipline and training through which (...) individuals are encouraged to regard themselves as being in constant need of progressive development.” (Hantelmann: 2010, 10).

Nas últimas décadas, é inevitável juntar a esta equação, a integração destas instituições numa lógica de mercado económico e cultural globalizado, em rede e sempre em movimento e ‘ruído’. Neste ‘burburinho’, os ritmos e as performatividades implicadas neste ritual intensificam-se, tornam-se incessantes, mas repetitivos, e muitas vezes vazios de sentido: há um paradoxo entre uma activação corporal, sempre em movimento, e uma passividade contemplativa por incapacidade de desenvolver pensamento crítico ou tão somente, deixar emergir sensações na senda de cumprir essas metas e itinerários da *checklist* do guia turístico ou do *blog* de viagens.

Jon McKenzie ao distinguir o que torna o conceito de performance, também ele ambíguo, refere precisamente esta ideia de uma ‘organizational performance’ – “linked to the implementation of efficiencies in state, institutional, corporate and industrial environments” (McKenzie: 2001, 9). Este conceito pode igualmente ser cruzado com a aceção de Judith Butler sobre o que diferencia a performance de performatividade na contemporaneidade: “performance as bounded act is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain and exceed the performer and in this sense cannot be taken as the fabrication of the performer’s will or choice.” (Butler: 1993, 234).

A instabilidade das normas que orientam estas performatividades, que são, de alguma forma, perpetuadas precisamente através da prática de determinadas acções ou gestos (Butler, 1993), caracteriza esta vivência cultural tão própria do contexto neoliberal. Boris Groys, acerca desta ideia de contemplação, apresenta um outro conceito, próprio de um acto sem desenvolvimento de pensamento, um pouco idêntico ao efeito causado pelo acto de ver televisão, por exemplo: “Cool contemplation has no goal of producing an aesthetic judgment or choice. Cool contemplation is simply the permanente repetition of the gesture of looking, an awareness of the lack of time necessary to make an informed judgment through comprehensive contemplation.” (Groys, 2009). É, assim, uma contemplação vazia de sentido e numa performatividade normativa e orientada pelo cumprimento de itinerários e tempos que esta enorme movimentação de corpos em massa se instala como principal público destas instituições, concretizando sucessos de

bilheteira e uma espécie de efeito de ‘peregrinação’ aos grandes *blockbusters* em museus ‘multi-nacionais’.

Além desta análise muito centrada no que as economias neoliberais trouxeram a estas instituições, é importante rever a base da relação do visitante com o museu:

“Who is the Spectator, also called the Viewer, sometimes called the Observer, occasionally the Perceiver? It has no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet. He seems born out of the picture and, like some perceptual Adam, is drawn back repeatedly to contemplate it. The Spectator seems a little dumb, he is not you or me.” (O’Doherty: 1976, 39).

Esta citação de Brian O’Doherty abre, neste ponto, o espaço para a discussão sobre a individualização desta ‘persona’, tantas vezes caracterizada sem face, e que tem, ao longo dos anos, desde a fundação destas instituições, sido o propósito da sua existência e para a qual é convocado incessantemente. Ainda que em grupo, a visita é sempre um acto solitário, de indagação interior e um momento de tensão entre essa indagação e um efeito autoritário do que se contempla.

Uma contemplação que se exerce performaticamente, através do acto de caminhar, de um percurso que se realiza (ainda que condicionado) em movimento. Dorothea Van Hantelmann realça este factor: “Also in the art museum the model of progress is realized performatively. (...) The spatial and discursive structure of the museum is realized in the act of walking, through which the visitor both mentally and physically recapitulates the historic development of art.” (Hantelmann: 2010, 99). Enquanto acto fora das lógicas turísticas referidas anteriormente, este pode ser, de facto, um momento e um ritual que possibilite essa transformação, nem que seja pela aquisição e/ ou construção de um novo conhecimento e outras perspectivas sobre um tema ou um objecto. Ainda que num contexto de visita colectiva, é fundamental que se estabeleça uma relação entre o museu, os seus conteúdos e o indivíduo e aquilo que o define, as suas vivências e expectativas. Muitas vezes, seja pela massificação (e pela ausência de sentido crítico que esta provoca), seja pela encriptação dos seus conteúdos (numa mediação insuficiente e elitista), este objectivo não é cumprido. Recupero, aqui, a ideia que me parece fulcral: a construção de um espaço vivido.

Entre as performatividades predefinidas e as que cada indivíduo (re)inventa neste espaço, é relevante não ignorar o papel que o museu desempenha desde a sua origem, e que, noutros contornos, mantém nos dias de hoje, de modelar os comportamentos e realçar aquilo a que Tony Bennett intitula de ‘social triage’:

“If the exhibitions practices of Western art museums have functioned as mechanisms of social triage, they have also always racialized as well as class lines (...) This is accomplished (...) by the direct proscription of those forms of behaviour associated with places of popular assembly by (...) rules forbidding eating, drinking, outlawing the touching of exhibits and, quite frequently stating - what should be worn and what should not.” (Bennett: 2006, 54/ Bennett: 1995, 100).

Denota-se, portanto, que apesar de distintos, estes lugares, os do património, as instituições, os museus, sempre foram lugares de performatividades e de relações performadas.

Hoje, além de todas as condicionantes que já referimos, e no caso dos museus de arte contemporânea, é interessante observar a forma como as próprias obras artísticas condicionam ou definem estas performatividades, orientando ou conduzindo o percurso do visitante, interferindo na sua gestualidade e na forma como pode conhecer ou fruir uma obra. Boris Groys destaca o seguinte:

“(...) in our culture we had two fundamentally different modes of contemplation at our disposal to give us control over the time we spent looking to images: the immobilization of the image in the exhibition space, and the immobilization of the viewer in the movie theater. Yet both modes collapse when moving images are transferred to museums or exhibition spaces. The images will continue to move – but so too will the viewer. (...) The whole point of visiting an exhibition of time-based art is to take a look at it and then another look and another look – but not to see it in its entirety. Here, one can say that the act of contemplation itself is put in a loop.” (Groys, 2009).

É neste ponto que vamos, igualmente, denotando que é a própria produção artística e a actualização dos seus meios e dispositivos que provocam uma mudança de paradigma na forma como o museu se torna um espaço vivido.

Há uma constante tensão entre a construção desse espaço vivido, um lugar colectivo mas que proporciona uma relação individualizada, um lugar de partilha, de uma performatividade dialéctica e anti-normativa, de experiências transformadoras e um lugar de uma experiência institucionalizada, decorada e ruidosa, mas inconsequente. Este é, aliás um conceito – “experience economy” – já mencionado no ponto 2 do I Capítulo desta tese, e que retomo aqui, no sentido de reforçar a forte influência que as lógicas económicas deste contexto neoliberal imprimem na vivência cultural da contemporaneidade. Sobre este tópico, André Lepecki lança a seguinte questão: “In an

era of ‘experience economies’, how does one rescue experience from poor interactivity and open it up to unexpected potentials of participation?” (Lepecki: 2016, 14).

Considero que a resposta a estes desafios se encontra exactamente na busca da definição deste conceito e na posterior concretização. Há já, como veremos, um conjunto de instituições, profissionais e artistas que exploram esta dimensão ‘participativa’ do visitante e de que forma a instituição se coloca nessa relação. Tal como nos alerta Lepecki: “Investing in the creation and management of experiences, neoliberalism fully embraces its particular understanding of affective performance. (...) The monitoring and monetizing of the ways participants-consumers feel, narrate and disseminate their experiences is what constitutes neoliberal dis-experience.” (Lepecki: 2016, 170).

Os casos que se irão seguir pretendem precisamente apresentar diversas práticas destes conceitos, uns mais bem sucedidos que outros, mas que no seu conjunto buscam contrariar o excesso de ruído e a ausência de sentido(s) tão própria da subversão de conceitos que, em potencia, seriam emancipadores.

Parte 2 – Presença(s) e Participação: o espaço curatorial como espaço de performatividades

A prática artística e curatorial são os pilares que estruturam os argumentos desta tese e dos quais emergem, na maioria das vezes, as premissas teóricas que pretendo apresentar ou desenvolver. Neste ponto, e no que concerne à articulação dos conceitos de ‘presença’ ou ‘participação’ no que às performatividades construídas entre o museu, as obras e os públicos diz respeito, os casos seleccionados abrangem distintas práticas artísticas e diferentes níveis de participação ou mesmo de performatividade.

Neste sentido, ‘presença’ e ‘participação’ surgem enquanto conceitos de relação com as obras ou com espaço curatorial. No capítulo III, voltarão a surgir numa acepção mais política e social, tentando abarcar todas as vertentes destes conceitos ‘poliformes’ e multidirecionais.

‘Presença’ surge como condição *sine qua non* para a construção de uma relação, seja esta de que teor for. Contudo, os paradigmas e os conceitos que antes pareciam estanques, têm vindo a adquirir novas perspectivas e definições mutáveis. Presença não significa somente a ideia de estar fisicamente perante algo ou alguém, mas sim,

igualmente, a ideia de uma presença virtual, cognitiva ou temporalmente disruptiva. Já não é imprescindível a presença física de um sujeito para que este possa assistir a uma aula ou palestra, conversar com um amigo ou fazer uma aula de aeróbica. O desafio que o advento da performance arte, nomeadamente, nos anos 1960 – 70 – 80 colocou ao apelar à ideia de uma presença dos corpos, de um colectivo transformador tem sido, aos poucos, substituída por outras formas de presença. No entanto, se nos anos 90 e início de 2000, esta corrente se acentuou⁶⁹, vislumbram-se, por vezes, contra-correntes que tentam contrariar este movimento e trazer, de novo, os corpos à presença uns dos outros.

Podemos ainda, sem renegar nenhuma forma de presença, considerar que esta implica um encontro temporal com o presente, numa tomada de consciência de algo ou alguma coisa. Nick Kaye e Gabrielle Giannachi começam por definir o conceito da seguinte forma: “Presence (...) implies witnessing and interaction – a being before or being in the presence of another. (...) In theatre, performance or visual art, the experience of presence has often been linked to practices of encounter and perception of difference and relation with something or somebody (...) (Kaye&Giannachi: 2012, 2). Por outro lado, actualiza-se, então, o conceito: “Presence is performed in the persistence of being across division and differentiation” (Kaye&Giannachi:2012, 10-11). Por sua vez, podemos resgatar as perspectivas de Tim Etchells – “Being present is always a kind of construction.” (supr. Kaye&Giannachi: 2012, 20) ou de Lehmann – “Presence is an ultimately process of consciousness – located simultaneously within and without the passage of time” (Lehmann: 1999, 13). A presença apresenta-se, contudo, como um acto performativo, ainda que não implique uma acção corporal ou física. Estes diferentes níveis de presença serão, igualmente, discutidos nos projectos artísticos seleccionados, nomeadamente no contexto das obras de Cildo Meireles e de Dora García.

As mesmas dúvidas se colocam na definição do conceito de ‘participação’, principalmente num momento no qual esta se torna uma ‘palavra de ordem’ nos museus. Mas de que participação se trata? Uma interação entre o artista e a obra? A co-autoria? Que tipo de presença implica a participação dos públicos na instituição e quais

⁶⁹ O que pode ser reresentado por movimentos em torno da performance digital, net.art ou vídeoart, em obras de artistas tais como An Xiao, Peter Stemmler, Tabor Robak, Joel Holmberg, entre outros. A obra de Steve Dixon é relevante nesta temática: *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, 2008.

os limites impostos a esse processo? Esta é uma participação consequente ou de entretenimento?

É, desde já, imprescindível estabelecer algumas distinções entre o conceito de participação num contexto iminentemente institucional ainda que tenha como objectivo central a prática artística e os projectos de arte participativa, muitas das vezes desenvolvidos fora dos circuitos e instituições artísticas. A arte participativa emerge, também, como resposta aos condicionalismos institucionais e de acesso à prática artística e tem na sua origem um pouco do próprio espaço conquistado pela performance nos últimos anos.⁷⁰ Por sua vez, falar do conceito de uma arte participada adequa-se melhor ao contexto curatorial, programático e museológico. O objecto artístico não é produzido pelo seu público, todavia, este desempenha um papel de co-autoria, ou de produtor de significado, mas sempre nos limites definidos pelo artista ou pela instituição. Ainda que fora dos museus, as práticas artísticas das primeiras vanguardas do século XX já exploravam essa nova relação com o espectador:

“A problematização da relação entre artista e o espectador, que estabelece a obra como um acto partilhado e produzido por ambos, veio de resto a constituir-se como um dos principais filões explorados ao longo do século XX (...) Surgiram diferentes propostas que incorporavam uma componente não só física, mas também performativa por parte do visitante, dado que eram obras para serem contempladas e visitadas, mas também manipuladas e vividas.” (Brito Alves: 2012, 109-115).

Este crescente interesse do museu pela performance, nomeadamente a partir dos anos 90, e as práticas artísticas (instalação, site-specific, etc) que levam à instituição esta nova autoria partilhada entre o artista e o espectador/ visitante altera o espaço curatorial, tornando-o menos historicista e estático. Julian Bell refere o seguinte: “a deslocação da actividade artística internacional para formatos baseados no tempo como a performance ou o vídeo, aumenta a dificuldade e estorva o trabalho dos historiadores (...) de ilustrar de maneira satisfatória, novos desenvolvimentos com imagens estáticas.” (Bell: 2009, 438).

⁷⁰ Sobre este tópico, é relevante a obra de Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Spectatorship* (2012), publicado pela Verso.

Este desafio também teve as suas origens no processo ‘performative-turn’ (Fisher-Lichte: 2014), nomeadamente a partir do foco na performatividade da prática artística nos anos 60 e a partir do qual esta reflexão se foi conceptualizando: “the performative-turn also inscribe a new relationship between artists and spectators, where interaction assumed new shapes and the concept of participation became inseparable from the performatic experience.” (Craveiro: 2017, 156).

Hal Foster, por sua vez, descreve este processo como ‘activação’ – uma espécie de desejo insaciável destas instituições e que se torna, também, ambíguo pelo seu excesso: “Activation of the viewers has become an end, not a means, and not enough attention is given to the quality of subjectivity and sociality thus effected. Today museums cannot seem to leave us alone. (...) This activation help to validate the museum (...) it is the museum that seeks to activate.” (Foster: 2015, 134). Esta ideia de participação é, ainda, uma ideia em desenvolvimento, principalmente a partir de tentativas e novos projectos artísticos e curatoriais.

Arriscar uma só definição para este conceito seria restringir as possibilidades que mantém em aberto algumas das quais serão convocadas pelos casos de estudo seleccionados. Johannes Birringer realça um aspecto que considero central na euforia e no tom obsessivo que muitas vezes as instituições imprimem a estas novas práticas: “Participation is a strange fetish” (Birringer: 2011, 48).

Performatividades Escondidas - A Obra Performatiza a Instituição: Andrea Fraser *Museum Highlights: a Gallery Talk* (1989), Little Franck and His Carp (2001) e Dora García, *El Reino* (2003)

Neste primeiro separador, convoco o tom irónico e provocador com que Andrea Fraser⁷¹, em diversas obras, desafia os limites da própria instituição, propondo-lhe que construa novas performatividades, novas relações com os seus públicos, assumindo a prática artística como motor desencadeador dessa reflexão. De um painel de várias obras possíveis, considere para esta temática duas, separadas por 12 anos de distância:

⁷¹ Andrea Fraser (1965), é artista-performer que tem trabalhado no campo da crítica institucional, nomeadamente dos museus, onde realiza as suas acções/ performances. Lecciona, também, no departamento de Estudos Interdisciplinares da Escola de Artes e Arquitectura da Universidade de California, em Los Angeles.

Museum Highlights: a Gallery Talk (1989) e *Little Franck and his Carp* (2001). Ambas utilizam dispositivos de relação entre a instituição e os seus públicos, através dos quais a artista causa um efeito crítico, estruturando uma reflexão performativa que altera as regras desses mesmos dispositivos.

Museum Highlights, data de 1989 e foi apresentada pela primeira vez no Philadelphia Museum of Art (EUA) entre 5 a 19 de Fevereiro. Na performance, Andrea Fraser incorpora a personagem de guia, de seu nome fictício Jane Castleton, e, através de um guião pré-definido, organiza visitas ao museu, seguindo um trajecto comum dessas visitas organizadas e ironizando os discursos próprios da força legitimadora que as visitas guiadas exercem na instituição, exacerbando alguns momentos e narrativas: “Juxtaposing descriptions of artworks with descriptions of people in public welfare systems highlights the class values expressed by the museum and suggests that its discourse describes not only objects but also the museum’s ideal public.” (Breitwieser: 2015, 77). Hoje assume a forma objectual de vídeo e texto e pertence à colecção da Tate Modern e o texto foi publicado em 1991, na Revista *October*⁷². Na óptica da própria artista: “Jane Castleton is neither a character nor a individual. She is an object, a site determined by a function as a docent, she is de museum’s representative, and her function is, quite simply, to tell visitors what the museum wants – that is, to tell them what they can give to satisfy the museum.” (Fraser: 2007, 202). Nesta visita, o museu era posto ‘a nu’, como se a função de artista fosse desvendar os seus bastidores e a sua intimidade, ironizando os discursos herméticos, especialistas e galanteadores que as visitas guiadas preconizam (ainda hoje!).⁷³

Numa inversão de lugar, em 2001, Andrea Fraser entra no Museu Guggenheim Bilbao enquanto visitante e recolhe o áudio-guia para fazer uma visita normal ao museu e, através do discurso desse dispositivo, a artista constrói a sua performance em interacção directa com o próprio edifício do Museu. Numa alusão ao arquitecto Frank Gehry – e

⁷² Fraser, Andrea, “Museum Highlights: a Gallery Talk”, *October*, vol. 57, Summer 1991, pp. 104-122.

⁷³ Ainda sobre esta obra, Alexander Alberro refere: “*Museum Highlights: a Gallery Talk* is as much an essay that critiques the ideological function of taste and the production of value as it is a performance script. Fraser does not critique just the institution of the museum; by extension, she also analyzes the type of viewer the museum produces and the process of identification that artists embody.” (Alberro: 2005, xxvii).

aos efeitos criados no próprio edifício⁷⁴, *Little Frank and his Carp*, além de uma crítica a este fenómeno de ‘starchitecture’ do qual o Museu Guggenheim Bilbao é um dos protagonistas, foca as atenções nesta actualização do dispositivo discursivo do museu – neste caso, nos áudio-guias e na forma como estes exercem, não só o isolamento do visitante, mas uma performance subversiva e de sedução por parte da instituição. Ao identificar estes aspectos no discurso do Museu, a artista segue as indicações do próprio áudio-guia, para uma fruição do espaço, das linhas sensuais do edifício e incorpora essa performatividade no seu próprio corpo, causando, claro, um impacto de estranheza nos que circulam nesse espaço de recepção do Museu: “Recorded by five hidden cameras, (...) follows the artist’s movements from different angles and shows the changes in attitude and emotion generated by the male voice of the audioguide : «the museum tries to make you feel at home, so you can relax!». Following these instructions, the artist responds erotically to the building, while other visitors observe her behaviour.”⁷⁵

É muito claro, nesta performance, a forma como, mesmo dando uma ideia oposta, os dispositivos e os ‘medium’ destas instituições condicionam e orientam, premeditadamente, as performances dos seus públicos: “*Little Frank and his Carp* was inspired by the audioguide as a particular outrageous example of the way corporatized museums like Guggenheim are packaging artistic transgression and transcendence, subversion and sensuality and linking them to the ‘freedom’ promised by neoliberal policies.” (Breitwieser: 2015, 82).

Ao longo de todo o seu trajecto, Andrea Fraser assume a sua posição crítica enquanto mecanismo que teria de ser accionado do lado de dentro destas instituições para que ,de alguma forma, pudesse surtir algum efeito transformador da estruturas que critica. Contudo, e no percurso que baliza estas duas performances, denota-se, contudo, que as grandes instituições museológicas absorveram essas críticas e transformaram o próprio nome da artista numa ligação óbvia a uma crítica que está, ela mesma, institucionalizada, cujo fenómeno passa a ser uma parte central nos escritos e nas reflexões da própria artista.

⁷⁴ “The title of the work refers to a story – explained in the audioguide – relating to the architect of the Guggenheim Museum Bilbao, Frank Gehry, with fish-forms that Gehry projects in his buildings are related to a childhood memory of playing in the bathtub with live carp purchased from the market.” (consultado em www.macba.cat/en/little-frank-and-his-carp-1860)

⁷⁵ Consultado em: www.macba.cat/en/little-frank-and-his-carp-1860

Ainda assim, a forma assertiva e carismática destas performances fazem delas objectos incontornáveis desta consciência e poder transgressores e transformadores que as obras de Fraser são capazes de criar num lugar de difícil disrupção.

Com uma abordagem de longa duração, entre 20 de Fevereiro e 30 de Março de 2003, no MACBA, Dora García⁷⁶ e um conjunto de nove performers⁷⁷ (ainda que no entender da artista, qualquer um poderia ser performer nesta obra, e fazer parte deste conceito) propôs uma série de diferentes acções e performances (umas pré-definidas e das quais a instituição e os seus profissionais tinham conhecimento e outras ‘surpresa’) ao longo de 40 dias consecutivos. Essas performances integravam uma narrativa mais abrangente e, apesar de poderem produzir significado isoladamente, a sua leitura era relacional entre as restantes anteriores ou posteriores: a este conjunto de performances/ acções a artista denominou *El Reino*.

A obra englobava não só o conjunto destas performances, mas também o próprio dispositivo digital onde qualquer indivíduo poderia assistir (através da transmissão de uma webcam instalada no Museu) às performances e do manifesto (em suporte escrito e diversas vezes afixado nas paredes do museu)⁷⁸ intitulado *El Reino no es como el Museo*. A atribuição deste título remete, nas palavras da artista, para as influências de Kafka e Lars von Trier: “The official picture of the museum, as it is presented on the internet site of The Kingdom, is that of a Castle, like Kafka’s *The Castle*, like an Island of minimalismo and rationality in the middle of a Barcelona neighbourhood El Raval, known for its immigrants population. Eventually, instead of The Castel, I decided to name it El Reino after the famous TV series of Lars von Trier.”⁷⁹.

⁷⁶ Dora García (1965), artista espanhola, tem trabalhado os conceitos e os formatos de performance e interactividade, nomeadamente nos espaços expositivos dos museus. A sua formação desenvolveu-se na Universidade de Salamanca e na Rijksakademie em Amesterdão. Representou Espanha na 54ª Bienal de Veneza, e teve trabalhos apresentados na Bienal de 2013 e 2015.

⁷⁷ Os performers eram: Victor Bunjumea, Alain Chipot, Sónia López, Jonatan Minaya, Manel Pans, Núria Santmark, Judith Secanell, Estela Solana, Berta Tarragé. Considerados, também como performers, a artista identifica a obra *Condensation Cube* (Hans Haacke, 1965) e a Webcam VB-C10.

⁷⁸ Publicado posteriormente em livro com a seguinte referência: García, Dora, *El Reino*, Barcelona, MACBA, 2003.

⁷⁹ Citação retirada da transcrição da entrevista realizada à artista a 15 de Março de 2017 no contexto da residência de investigação no MACBA entre Janeiro e Abril desse ano.

A par das performances que iam decorrendo no museu, na página digital eram colocados, além da informação sobre o conceito do projecto, o guião das performances redigidas por Dora García como ‘profecias do futuro’ da instituição relativamente ao que seria o seu quotidiano:

“24/02

11:00 – The postman enters the Museum office.

12:00 – Prophecy: Jonatan, standing next to the reception desk (La Ona), announces to the visitors that the Museum will be closed tomorrow, Tuesday. Duration: 60 min.

12:00 – A visitor observes Jonatan, fascinated. Not daring to approach Jonatan directly, he spends quite a while investigating The Kingdom information display desk, trying to understand it.

12:50 – The head of the museum mail service and the head of security go for lunch.

13:30 – Twenty cigarettes butts in the ashtray at the main door of the museum office. One of the butts has lipstick on it.

14:50 – J. R., head of the Cultural Services Department of the Museum leaves his office.

16:00 – A man performs the daily maintenance sweeping of the Plaça dels Angels.

17:00 – Berta chooses one of the white walls of the museum exhibition rooms and leans on it ostentatiouly. Later on, she starts caressing it slowly and sensually. If someone addresses her to ask her what she is doing, she will simply say ‘So it is written’.

18:36 – Sunset. (...)”⁸⁰

Posteriormente, a artista ou algum dos performers registavam na plataforma digital o que de facto tinha acontecido ou o que tinham sentido no decorrer das acções:

“24/02

(...) 17:00 – I’m five minutes too early just to check it out to find a good place for my sensual Wall touching performance. I am on the first floor, and I find a room to my

⁸⁰ Consultado e retirado da página digital online do projecto: doragarcia.org/thekingdom/index2.html

liking where there is a work called *Sheath*, by Robert Llimós. I start my action which lasts for 15 minutes. I lean on the wooden Wall, I close my eyes and slid my fingers along the Wall touching it barely caressing it. I can see someone watching me reflected on the glass of one the pictures in front of me. She leaves, and comes back with security guard. The security guard asks me, very very politely if I would move a bit, since I am too close to the sculpture. Nonsense, I reply, I am not touching any artwork, I am just touching the wall. While I continue I think about tomorrow, about what kingdom is asking me to feel, and I feel now my dry mouth and my upset stomach. Am I already in love? Berta”⁸¹

Este processo (metodológico) foi sendo repetido ao longo destes 40 dias, nos quais muitas das acções premeditadas nunca chegavam a acontecer e outras surgiam de forma espontânea e eram relatadas posteriormente, decorrendo dentro e fora do museu, na área circundante e por vezes, também, durante a madrugada. Estas performances poderiam ser assistidas ao vivo no Museu, mas também em casa ou noutro qualquer lugar a partir da transmissão da webcam. Todos os profissionais do museu, as suas rotinas, o espaço e os tempos dessas rotinas foram sendo desafiados, moldados ou intervencionados, por vezes bem aceites, noutras em clima de tensão ou conflito: “Some were declared enemies of it, some other were accomplices and companions and important characters in the narrative. Some of them really loved it. The majority was indifferent”⁸².

Este projecto permitiu olhar para a instituição – um museu de arte – não apenas como o lugar de apresentação e preservação de trabalhos artísticos e obras de arte, mas como um lugar de rotinas performadas por diversos intervenientes, desde funcionários, artistas, público e cidadãos que vão habitando o contexto em torno do próprio museu, sendo as suas comunidades mais próximas. Cria, ainda, uma comunidade virtual através desta concepção de ‘reality-show’, despertando os impulsos explorados tão bem pelas lógicas neoliberais e do consumo televisivo: o fetichismo e o voyeurismo.

Nas palavras da artista, o grande objectivo deste projecto era fazer emergir estas rotinas de bastidores, interpelar os conceitos de narrativa ficcional e a realidade dos

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Citação retirada da transcrição da entrevista realizada à artista a 15 de Março de 2017 no contexto da residência de investigação no MACBA entre Janeiro e Abril desse ano.

acontecimentos, deixando a possibilidade à instituição (e dos seus agentes intervenientes) de mudança:

“the idea was to unravel the logic of the museum as an institution, by means of a fiction would penetrate, colour, infiltrate, all the facts happening each day in the museum and the city, creating a believable alternative reality, a possible logic, a different time (...) The museum is obviously a power device, a super-structure, but that does not mean that it cannot change – a museum is in constant evolution, but it has to fight itself, its very nature.”⁸³.

O que aponto, neste projecto, como um dos seus aspectos mais pertinentes na relação que estabelece com o tema desta investigação é a capacidade de, enquanto projecto artístico, conseguir separar a instituição do seu objecto principal, possibilitando um olhar para as suas ‘performatividades escondidas’, as que transparecem, muitas vezes, os seus fios condutores no que às suas políticas concerne:

“The Museum should treat education as a priority. The Museum’s basic purpose is to educate the spectator and enrich his perception of the world and of himself.

The Kingdom should not. The Kingdom’s basic purpose is to desinform. The Kingdom relinquishes the spectator education in favour of his/ her perplexity. The kingdom does not want to enrich the spectator’s perception of the world, or his/ her perception of him/ herself: it questions them.” (García: 2003, 7).

Este projecto apresentou-se, acima de tudo, como um ‘gatilho’ para outras reflexões, para essa oportunidade de mudar as lógicas da instituição naquilo que é, na maioria das vezes, pouco visível. A obra, hoje, faz parte do acervo do museu, no seu formato escrito, a Webcam (ainda em funcionamento no Museu), e os direitos que possibilitam a reactivá-la a qualquer momento, mantendo-se, ainda que sob tutela da instituição que pretende criticar, uma obra, ainda, em potência.

A Obra Performatiza o(s) Visitante(s): Cildo Meireles *Eureka/ Blindhotland* (1970-75), *Fiat Lux* (1973-79) e *Através* (1983-89)

“Sabemos que las obras de arte no son entidades vivas. Por propia naturaleza y hasta que se demuestre lo contrario, son entidades inertes que se activan con el encuentro de

⁸³ Ibidem.

una consciência humana, un sujeto que percebe y que obra en consecuencia con esas percepciones. De esa consciência atrevida es de lo que trata el trabajo de Meireles; expressando en obras que se equiparan a dispositivos concebidos para provocar inquietud.”

Bartolomeu Marí, 2009, 147

De um conjunto vasto de obras analisadas, nomeadamente no contexto da residência de investigação realizada no MACBA, tive oportunidade de contactar e estudar mais aprofundadamente o trabalho de Cildo Meireles⁸⁴, especialmente o projecto curatorial que esteve patente neste museu em 2009.

Através dos registos e documentação sobre este projecto curatorial de retrospectiva da sua obra, fui destacando algumas obras que me pareceram pertinentes no âmbito desta investigação, na medida em que relevam uma vertente central: de que forma a obra artística orienta a percepção e, consequentemente, a performatividade da relação do visitante com a obra e com o período temporal em que realiza esta visita.

Pensadas, sempre, na relação que irão construir e ‘vivenciar’ com o visitante do espaço curatorial, as obras de Cildo Meireles são plataformas, não só de novas formas de percepção de um objecto artístico, como definem um encontro performatizado e que perdura na memória dos seus intervenientes (não só do visitante como da própria obra): consideraria denominá-las de obras relacionais.

Das imensas possibilidades, decidi seleccionar, nos seus formatos actualizados e apresentados na exposição de 2009, as obras *Eureka/ Blindhotland* (1970-75), *Fiat Lux* (1973-79) e *Atraves* (1983-89).

Como característica geral da obra de Meireles, especialmente destas três, gostaria de destacar o facto de cada uma colocar um diferente desafio ao visitante, na forma como este decide efectuar esse encontro. Ou seja, no momento em que ficamos na presença da

⁸⁴ Cildo Meireles (1948), artista brasileiro, importante no advento do movimento da arte conceptual e do neo-concretismo brasileiros. Foi um artista com voz activa na crítica à ditadura militar do Brasil, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980: “Desde los años sessenta, Meireles há desempanado un papel fundamental en ça vanguardia artística brasileña de posguerra, en la que siempre se halla presente la combinación del pensamiento abstracto y la experiencia física, la relación entre lo sensorial y lo cerebral, entre cuerpo y pensamiento. Así, Meireles constituye un ponto de engarce entre el neo-concretismo de finales de los cincuenta y el arte conceptual brasileña de finales de la década, del que Meireles es uno de los protagonistas.” (Marí: 2009, 7)

obra, só essa presença física mostra-se insuficiente; é sempre necessário abrirmos espaço para um encontro de ambas as partes, deixar que a obra afecte os sentidos e a nossa percepção sensível, sem uma pré-definição: um verdadeiro encontro com a ideia do ‘Outro’. Imbuídas, também, por uma carga autobiográfica, advinda dos contextos político e social nos quais Meireles criou estas obras, este é também um encontro com uma memória e com conceitos intemporais que continuam presentes:

“Meireles se cuestiona los limites tradicionalmente establecidos en los rituales de la percepción artística: la vista pierde su hegemonia y incorpora las sensaciones derivadas del tacto, el oído y el olfato. Sus instalaciones sumergen al espectador en situaciones psicológicas de alto voltaje emocional que generan un amplio espectro de reflexiones intelectuales.”⁸⁵

Habitado a uma contemplação visual, o visitante perante a instalação *Eureka/ Blindhotland* verá apenas um conjunto de bolas espalhadas pelo espaço circunscrito da obra, de aparência semelhante no que diz respeito ao tamanho e cor, e uma balança a centro. Num desafio à percepção sensorial, esta obra só adquire total sentido quando intervencionada. Ao interagir com a obra, pegando nas bolas espalhadas pelo chão, o visitante percebe que todas se diferenciam pela sua densidade – pesando entre as 500 e as 1500gramas. Além desse elemento, ao utilizar a balança, nem sempre o peso corresponde ao valor real, questionando as noções de certeza, realidade e colocando em tensão a percepção e a cognição. O sentimento de dúvida e de interpelação da própria percepção ou entendimento por parte do visitante é um dos objectivos da obra: a eliminação de certezas e a possibilidade de vivenciar a obra como forma de a contemplar. A aquisição ou a construção de um conhecimento efectua-se por meio da relação do seu corpo com a obra e não pelo afastamento ‘retiniano’ que permite, apenas, uma imediata intelectualização do acontecimento. É, além disto, uma performance que cada visitante escolhe ou não realizar.

No caso da obra/performance-instalação *Fiat Lux* (1973-79)⁸⁶, essa interacção do público complexifica-se. Ao entrar no espaço de instalação da obra e da performance, o visitante tentará, imediatamente, depreender as normas ou regras de ocupação daquele

⁸⁵ Consultado em: www.macba.cat/es/expo-cildo-meireles

⁸⁶ Fiat Lux alude à marca de fósforos utilizados.

mesmo espaço, num exercício ambíguo entre auto-preservação, segurança e perigo. Espaço com milhares de caixas de fósforos empilhadas e outros espalhados pelo chão, a presença de cinco homens caracterizados como seguranças numa postura intimidatória e, à volta, oito espelhos com frases retiradas do Evangelho segundo São Mateo. Este espaço de imprevisibilidade, mas de autoridade e fatalidade simultâneas não permite uma leitura imediata por parte do visitante, do seu papel ou da forma como se poderá movimentar. O medo de desencadear uma catástrofe ao pisar os fósforos espalhados pelo chão, ou de sofrer alguma acção repreendedora por parte dos homens que vigiam o espaço deixa o visitante num estado de fragilidade entre o sentimento de segurança transmitido pelo espaço do Museu e a latência de um estado de repreensão:

“Mi idea consistia en suprimir todas las muletas psicológicas. El espacio del arte crea una suerte de territorio seguro para los experimentos. Uno se encuentra dentro de un museo: por lo tanto, siempre estará protegido por un manto de certidumbre, por la seguridad de estar a salvo solo que siempre hay desplazamientos, o desvíos, y eso es lo que me interesa” (Meireles: 2009, 84).

Por outro lado, na sua obra *Atraves* (1983-89), o artista propõe uma obra que se adapta, em constantes actualizações, ao espaço onde se irá montar e, acima de tudo, uma experiência da obra através dos sentidos. O próprio título da obra enuncia já a ideia de algo que se atravessa, que poderá envolver o corpo do visitante e ter, com este um contacto constante ao permitir que entre na obra. Ao circundar a obra não é possível vê-la na totalidade, havendo quase uma obrigatoriedade do visitante em ter de percorrer o seu interior, estruturada como uma espécie de labirinto. Apesar de orientar o percurso do visitante, este é surpreendido pela descoberta tátil ou sonora de diferentes materiais, texturas ou formas. Cada prisma através do qual se possa olhar a obra dá uma imagem distinta, como de uma outra obra se tratasse: “Atraves establece el orden de los ángulos rectos, de la perspectiva, que posee la disposición de sucesivas pantallas que aparentemente protegen la energía nucleica y la forma caótica de una gran bola de celofán arrugado que se encuentra en el centro.” (Brett: 2009, 17).

Esta dicotomia entre norma e anti-norma é uma constante na forma como o artista propõe as suas obras ao público, nunca enunciando uma única maneira de as contemplar ou de interagir e, por sua vez, desafiando as normas da instituição e das regras de modelação dos espaços: “Es frecuente en las instalaciones de Cildo Meireles, cuando se

obedece una norma específica, que surja una anti-norma de outra experiencia sensorial, o que otro modus operandi la desobedezca.” (Menezes: 2009, 55).

A construção de espaços, de uma dramaturgia em torno dessa construção é uma das características das obras de Meireles que permite, precisamente, o visitante ocupar esse lugar de personagem activa: “Meireles explora el impacto psíquico y físico que tiene el espácio en el cuerpo del espectador.” (Zelevansky: 2009, 116).

A Instituição performatiza o(s) Visitante(s): *Move: Choreographing You* (2011), Hayward Gallery, Southbank Centre, London

Move: Choreographing You foi um projecto curatorial da autoria de Stephanie Rosenthal e, na parte de arquivo, de André Lepecki. Patente entre 13 de Outubro de 2010 e 9 de Janeiro de 2011 no Hayward Gallery do Southbank Centre em Londres, esteve, depois, no Haus der Kunst, em Munich, entre 4 de Fevereiro e 15 de Maio de 2011, na K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, em Dusseldorf, entre 16 de Julho e 25 de Setembro 2011 e, por último, no National Museum of Contemporary Art de Seoul (Coreia do Sul), entre 6 de Junho e 8 de Dezembro 2012.

Com o intuito de recuperar obras e artistas (nomeadamente artistas visuais e coreógrafos das décadas de 1960/70), na qual a relação entre estas práticas artísticas e o conceito de ‘coreografia’ e ‘participação’ se foram desenhando, sem contudo assumir um discurso historicista, esta exposição pretendia preencher lacunas na constituição deste arquivo e fazer a ponte entre as práticas artísticas e os artistas contemporâneos:

“Beginning in the 1960s with Allan Kaprow’s Happenings and the collaborative performances created by dancers and artists at New York’s Judson Memorial Church, *Move* chronicles a crucial turn in the development of contemporary art that has become increasingly important in recent years as performance to explore the choreography, and scripting, of routine behaviours.” (Rugoff: 2010, 7).

Através, precisamente, do cruzamento e dos diálogos entre as obras de artistas das décadas de 1960/70, tais como Bruce Nauman, Lygia Clark ou Robert Morris, nos quais a instalação e a escultura surgem em contexto de relação directa com o visitante, artistas contemporâneos⁸⁷, tais como La Ribot, João Penalva, Xavier Le Roy, Boris Charmatz

⁸⁷ Os artistas presentes nesta exposição foram: Janine Antoni, Pablo Bronstein, Trisha Brown, Tania Bruguera, Rosemary Butcher, Boris Charmatz, Lygia Clark, William Forsythe, Simone Forti, Dan

ou Isaac Julien e, uma programação intensa de performances e/ ou *reenactments* de obras entre este período⁸⁸, este projecto curatorial ambicionava colocar em discussão, não a questão historicista, mas o elemento central que os orienta: a presença e o corpo do visitante.

Esta presença torna-se o foco, não só das obras, mas de toda a concepção curatorial, colocando em linha de fogo o próprio conceito de ‘coreografia’, não apenas numa alusão à interactividade do visitante com as obras, mas num sentido mais lato, também, de controlo e manipulação, por parte da instituição, dos corpos que julgam mover-se em ‘liberdade’: “Choreography is often an analogy for the external powers that control the physical, psychological and spatial aspects of our lives.”⁸⁹

Além das obras, instalações e performances presentes na exposição, o visitante tinha acesso a um arquivo organizado por André Lepecki, com documentos (fotos, texto, vídeo) de trabalhos de cerca de 140 artistas que caracterizaram e ainda caracterizam este período cronológico até à actualidade.

Tal como na obra de Robert Morris, *Bodyspacemotionthings* (1971) presente na exposição, este projecto curatorial transparece a ambiguidade entre o lugar do museu, do cubo branco, das normas performativas que o definem; um exercício de subversão dessas lógicas sem contudo a instituição perder o controlo e um gesto emancipatório que permite que se construa uma relação ‘afectiva’, participativa e corporal, não só entre as obras e o visitante, como vimos anteriormente em Meireles, mas acima de tudo para cumprir esta tendência colectiva e internacional de tornar o museu um lugar de circulação massiva de corpos em constante movimento. Podemos descrever estes processos como uma espécie de elásticos em camisas de força, na qual se deturpam os meios para atingir os fins.

Graham, Anna Halprin, Christian Jankowski, Isaac Julien, Allan Kaprow, Mike Kelley, Miachael Klien, Thomas Lehmen, Robert Morris, Bruce Nauman, La Ribot, The OpenEnded Group, Wayne McGregor, João Penalva, Yvonne Rainer, Xavier Le Roy, Marten Spangberg, Franz Erhard Walther e Franz West.

⁸⁸ No contexto desta programação, Rosemary Butcher reinterpreto a obra de Kaprow *18 Happenings in 6 Parts*, foram apresentadas as obras *Llamame Mariachi* (La Ribot), reinterpretação da obra de Anna Halprin *Parades & Changes, Replays* por Anne Collod. Performances de Siobhan Davies Dance, Michael Klien e Thomas Lehmen. Decorreu também um simpósio sobre a temática.

⁸⁹ Consultado em www.southbankcentre.co.uk/venues/hayward-gallery/past-exhibitions/move-choreographing-you

A obra de Bruce Nauman, *Green Light Corridor* (1970) representa, a meu ver esse foco de tensão da diferença entre a opção e a obrigatoriedade de vivenciar a obra e o espaço de uma determinada maneira: um corredor estreito, apelativo, mas que se apresenta como única forma do visitante se movimentar entre duas salas, um conflito constante entre o potencial transformador, relacional e libertador da obra de arte e o contexto claustrofóbico e repressivo na qual pode ser integrada. No que concerne a esta exposição, e no prisma das inquietações da contemporaneidade, esta obra surge neste discurso curatorial como uma interpelação ao exercício de escolha do visitante/espectador: “Although his corridors solicited the audience’s participation, the visitor-participant could not alter the fundamental structure of the work in any way. Nauman deliberately controlled his audience.” (Rosenthal: 2010, 14).

Por outro lado, William Forsythe apresenta nesta exposição a obra *The Fact of Matter*, na qual foram colocados 200 anéis de ginástica, suspensos, a diferentes alturas, através dos quais, o visitante era convidado a atravessar o espaço, sem tocar no chão. Além da relação directa que estabelece com a capacidade física e mental do visitante, exigindo força, equilíbrio, esforço e determinação, a obra não restringe a possibilidade de se tornar apenas espectador dessa interacção e fruir a obra sem a ‘atravessar’. Contudo, é interessante destacar o carácter de ‘parque de diversões’ que esta (e outras) obras adquirem no contexto da exposição, perdendo de certa maneira a sua componente reflexiva e intelectual. Ao contrário, nomeadamente, das obras já referidas de Cildo Meireles, que colocam em diálogo e tensão a percepção⁹⁰ sensorial e cognitiva das obras, esta enquadra-se neste projecto pelo carácter interactivo e corporal que permite, mas não releva uma real reflexão sobre este constante percurso curatorial de transformar o visitante em participante ou até mesmo em ‘bailarino’, como aliás, se apresenta no ‘trailer’ da exposição: “Turning spectators into active participants – and sometimes even dancers”.⁹¹

⁹⁰ A propósito deste conceito, gostaria de reforçar a sua relevância, também no contexto desta exposição e funcionando de forma complementar com a aceção no caso das obras de Cildo Meireles, a partir da citação de Alvo Nöe: “perceiving is a way of acting. Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do (...) The world made itself available to the perceiver through physical movement and interaction.” In *Action in Perception*, Cambridge: MIT Press, 2004, p. 1.

⁹¹ Consultado em www.southbankcentre.co.uk/venues/hayward-gallery/past-exhibitions/move-choreographing-you

La Ribot, por sua vez, apresentou uma proposta interessante que conjuga a manipulação material, o exercício do acto de escolha e de construção de diversas perspectivas bem como desenha diferentes itinerários performativos: *Walk the Chair*, várias cadeiras, com frases escritas que incitam a essa livre escolha e pensamento, as quais o visitante poderia levar consigo ao longo da sua visita, usar para contemplar alguma obra e deixar noutro qualquer ponto do espaço expositivo para que outro visitante possa recomençar o processo.

A meu ver, a obra atinge, neste contexto, uma mais equilibrada relação entre estes já referidos elementos de tensão, possibilitando um encontro entre a experiência sensorial, a produção de significado, a (re)activação do(s) dispositivo(s) e o próprio arquivo, é a obra conjunta de Xavier Le Roy e Marten Spangberg: *Production* (2010). Com a colaboração dos alunos da Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, os performers surgem no percurso curatorial, em ambiente de prática e ensaio, de coreografias ou exercícios coreográficos que consultam através de tablets ou Ipad, aos quais o visitante pode assistir. Ao abordar o visitante ou caso o visitante aborde o performer, este conversa com o visitante convidando-o a (re)activar uma performance já realizada, tais como *Test Room* (1999) de Mike Kelley, *Huddle* (1961) e *Hangers* (1961) de Simone Forti. Esta obra permite não só esta componente de experienciar a obra com o corpo, como construir relações performativas (consequentes) com os dispositivos, não só curatorial quanto o artístico:

“*Production* emerges from the motivation to engage with human resources that activate the exhibition space through specific modes of engagement, where the activity itself is understood as production. (...) *Production* engages the visitor in a situation that poses a certain indetermination thus destabilizing notions of interpretation and contemplation in favor of activation and affective production.”⁹²

No geral, é o conceito de ‘coreografia’ que busca um novo sentido numa lógica na qual estas instituições se dividem entre a liberdade que o acto de coreografar permite a ideia de algo que decorre em constante movimento e mutação, de corpos que estabelecem novas relações e se afectam mutuamente, e por outro lado, um conceito de coreografia no qual o movimento e os gestos são controlados através da imposição material

⁹² Consultado em

www.xavierleroy.com/page.php?sp=7726cd01e7883ec94f6ffc3c2fd3e283cb4e10d68lg=en

(arquitetura e/ ou urbanismo), por intermédio de normas de circulação num espaço ou incentivo a uma participação inconsequente. Esta exposição pretende analisar e reflectir sobre essas instâncias ao mesmo tempo que legitima este conceito enquanto recurso curatorial e programático do museu.

Parte 3 – Coreografias Programáticas: quando a performance e a performatividade se tornam o ‘filão’ para o sucesso curatorial

Após a apresentação e a reflexão sobre os diferentes níveis de performatividades nas relações que caracterizam o museu de arte contemporânea, depreende-se, de forma clara, que emergem e apropriam-se conceitos que passam a espelhar essas mesmas práticas e relações. Depois de destacar os conceitos de ‘presença’ e ‘participação’ no que à necessidade de os analisar de forma multidirecional concerne, julgo que aquele que melhor poderá enquadrar estas novas práticas, principalmente no que diz respeito à função da instituição é o de ‘coreografia’. Numa relação imediata entre espaço-corpo, obra e narrativa, o termo ‘coreografia’ remete, desde logo, para desenho dessa relação e da sua performatividade. Contudo, não surge inicialmente ligado ao contexto museológico nem curatorial e será imprescindível rever este percurso até às perspectivas contemporâneas.

Em estreita ligação com a prática da dança e das artes do movimento, a coreografia surge como uma metodologia e técnica de ‘notação’ desses movimentos, das suas sequências, ritmos e intervalos, tal como a notação musical serve de guião e partitura para determinados géneros musicais:

“Choreography was the name given to the first successful and widely used form of dance notation, invented by Pierre Beauchamps, Louis XIV’s dancing master, and put into print by Raoul Auger Feuillet. In this first meaning, choreography established an innovative and enduring relationship between the body, space and printed symbol.” (Foster: 2010, 31)⁹³

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, esta definição de coreografia foi-se aproximando, de facto, de uma prática e técnica de pensar a gestualidade de todo o corpo, de uma

⁹³ Este sistema de notação, através de símbolos, indicava determinadas posições, nomeadamente das pernas e pés do bailarino, e a forma como o movimento era executado: “the notation positioned the body as a vertical and singular entity travelling across a geometrically defined horizontal grid.” (Foster: 2010, 35).

transmissão de emoções nomeadamente a partir do rosto e, mais tarde, já em pleno século XIX relacionada com a terminologia que designava a aprendizagem e a performance da dança.

A partir do século XX, nomeadamente dos Ballets Russes, o conceito surge ligado à dança como prática artística e criativa: “The use of choreography to name the creative act of formulating new movement to express a personal but also universal concern entailed new kinds of relationships between training, making and performing dance.” (Foster: 2010, 35). O corpo e o movimento, enquanto ferramentas desta prática artísticas ganham densidade na sua função de transmissão e expressão de energia, de uma narrativa ou intenção e da sua relação com o espaço: “they also learned to propel thus dynamic corporeality into space, creating momentum and flow as they carved through or launched into their surroundings.” (Foster: 2010, 36)

Coreógrafos como Merce Cunningham, levaram a que a partir de meados do século XX, a dança estabelecesse uma relação estreita com as restantes práticas artísticas, nomeadamente das artes visuais. O movimento e a dança adquirem uma importância central na metodologia artística, mas e acima de tudo, na perspectiva crescente da prática artística como movimento, gesto e performance. Exemplos disso são artistas como os artistas da Black Mountain College, Jackson Pollock ou a nova vaga de performers da década de 1950/ 1960 como Joseph Beuys, Yves Klein ou Piero Manzoni. Por outro lado, a escultura, por sua vez, é colocada em relação com o visitante enquanto agentes de performatividades: servem para serem activados por quem os visita.

Stephanie Rosenthal sobre este período refere: “works of art invite visitors to an exhibition to perform certain movements, effectively creating a choreography for them. Movement becomes an element of the artwork by virtue either of the traces it leaves on the canvas or of the intersection between viewer and work” (Rosenthal, 2010, 10). É relevante assinalar que esta característica emerge actualmente na prática curatorial, ou seja, a exposição assume um carácter de objecto coreografado, seja das obras em exposição quanto dos visitantes (cujo percurso e interactividades, ritmos e intervalos são predefinidos a priori).

No entanto, entre as décadas de 1960-1990, a persona do coreógrafo é vista como limitadora das possibilidades que o artista tem ao seu dispor no acto criativo e na junção

de várias práticas artísticas. O importante não era a definição da área artística, mas a centralidade que o movimento assumia neste contexto:

“For modern choreographers, movement was always placed in the service of the artist, who transformed it into psychological and universal expression. In contrast, the art is a maker of dances assembled movement from diverse sources and arranged it, not a personal expression, but as statement about movement itself.” (Foster: 2010, 36)

Todos estes processos têm levado a dança e a ideia de coreografia a práticas integradas no conceito de arte contemporânea. Nomeadamente, a partir da década de 1990 têm incorporado, inclusivamente, colecções de museus de arte contemporânea e são apresentadas em diálogo com vídeo, instalação, fotografia ou arquitectura. Estes diálogos, igualmente com as componentes teóricas da arte e da relação com os contextos político, social e cultural, levaram à necessidade desta integração para que a dança e a prática coreográfica pudessem ser vistas sob o prisma da sua pertinência na definição do contemporâneo e das suas problemáticas: “(...) dance starts to be perceived not only as providing a renewed visuality to the visual arts, but as being a practice able to provide the necessary tools for rearticulating social-political dimensions of the aesthetic.” (Foster: 2010, 155). No mesmo sentido, Lepecki afirma o seguinte: “Crucial element in the formation of dance as an art form, choreography does have inevitable political reverberations across contemporary art practices. Choreography (...) displays disciplined bodies negotiating their participation within a regime of obedience for the sake of bringing an art piece into the world.” (Lepecki: 2016, 16).

Uma vez mais, podemos depreender desta reflexão os pontos de cruzamento que a ideia de coreografia e a prática curatorial e, por sua vez, de programação têm em comum no processo de colocar e definir movimentos, circuitos, em aparente liberdade de escolha, mas que cumprem certos requisitos do contexto institucional em que emergem. Há, de facto, uma forte distinção entre esta prática coreográfica e aquela que se compromete com uma reflexão crítica do seu contexto, todavia, por vezes, o lugar no qual ambas ganham visibilidade é o mesmo. Novamente, é o factor de ambiguidade dos conceitos e das suas práticas que pauta a análise crítica, não sendo possível realizar esse exercício sem a tensão própria de duas forças antagónicas em coexistência no mesmo espaço.

Stephanie Rosenthal, sobre esta tensão conclui: “Choreography became the image of our own world, with its external powers controlling the physical, psychological and

spatial aspects of our actions. It thus became a mirror of socio-political structures and mechanisms of manipulation.” (Rosenthal:2010, 17).

O que, de facto, se transfere para as práticas artísticas e, mesmo para as instituições como o museu são esses efeitos reflexivos, para os quais o indivíduo terá se estar desperto e identificar enquanto crítica ou perpetuação do ‘exterior’. Susan Foster descreve este processo como viral, de propagação rápida e irreflexiva:

“Not exclusively authored by a single individual, choreography varies considerably in terms of how specific and detailed its plan of activity is. Sometimes designating minute aspects of movement, or alternatively, sketching out the broad contours of action within which movement through them; cameras choreograph cinematic action, birds perform intricate choreographies, and combat is choreographed (...).” (Foster: 2010, 32).

Com este excesso do termo e a vulgarização do seu significado, é interessante repensar de que forma as práticas artísticas que utilizam a coreografia enquanto técnica ou metodologia podem inverter o processo ou, pelo menos, construir uma crítica consequente.

Eleanora Fabião, no seu enfoque na performance arte, aponta já uma ligação desta prática artística ao conceito que vem assumir, actualmente, o ponto central das instituições que a apresentam e incorporam (os museus): a ideia de programação. Além da comum programação cultural da qual os museus são, cada vez mais, protagonistas, todas as vertentes de actuação da instituição desde as políticas de incorporação e conservação, projectos curatoriais, serviço educativo ou programas públicos confluem na estrutura programática da instituição; um programa com objectivos concretos, estatísticos e metas a cumprir no que diz respeito à imagem que se quer construir do próprio museu, das experiências que pretende oferecer e dos números (público, bilheteira, receitas, etc.) que ambiciona atingir. Nessa aproximação à ideia de programa, a autora afirma:

“Due to a general disinvestment in fiction, performance art usually does not articulate narratives, plots, characters, but rather, it implements a program [a referência da autora para este termo advem da obra de Deleuze e Guattari – *A Thousand Plateaus* (1980) – no qual ‘program’ é definido enquanto o motor da experimentação]. This program need to be previously rehearsed and will not be improvised but experienced. Performance

artists tend not to perform improvisations, they create programs and program themselves to act them out. While experiencing the program, frequently, organism and context are deprogrammed.” (Fabião: 2017, 123)

Esta ligação entre o conceito de coreografia enquanto prática e mecanismo de programação das vertentes mais ‘imprevisíveis’ de um espaço que se pretende ‘vivido’ irá nortear as abordagens aos casos de estudo deste ponto, abrangendo as poliformas que estes conceitos assumem no contexto dos processos de transmissão, relação com os públicos e com a legitimação da instituição enquanto plataforma ou dispositivo da contemporaneidade.

Coreografar e Programar Processos de Transmissão: Tino Sehgal

Ao longo desta investigação e ao estruturar os temas que iriam fazer parte desta dissertação, muitas temáticas são retomadas no contexto de capítulos posteriores. Este é um desses momentos. Ao seleccionar a metodologia artística e as obras de Tino Sehgal⁹⁴, neste ponto, algumas das reflexões do primeiro capítulo serão igualmente convocadas como em qualquer processo de memorialização.

Considerado um dos artistas mais requisitados da última década, Tino Sehgal releva na sua obra, não só esta junção e cruzamento entre disciplinas, designadamente entre a dança e as artes visuais, bem como convoca temas de grande pertinência no que à gestão da produção artística e das suas instituições diz respeito, tais como o arquivo, a performance, relação entre obra e visitante, o lugar do museu como espaço performativo e a memória. Ao interligar todas estas problemáticas, as suas obras, denominadas em termos de tipologia de ‘constructed situations’, tem trazido à tona outras formas de pensar e agir: “‘interactive experiences’ that may not even initially declare themselves as works of art” (Midgett: 2007).

A grande maioria da suas obras são performances que decorrem no espaço expositivo, em diálogo e coexistência com outras obras (especialmente vídeo, instalação, fotografia, pintura e escultura) durante o horário no qual a instituição está aberta; não existe uma

⁹⁴ Tino Sehgal (1976), artista alemão, de origem indiana, tem desenvolvido a sua obra com maior proeminência desde o início dos anos 2000. O seu trabalho abrange os diálogos entre a performance, a dança e as artes visuais. Está representado em colecções como as do Guggenheim Museum New York, Tate Modern, Stedljk Museum, Museu Serralves, entre outros. Esteve presente na Bienal de Veneza em 2005 e em 2013, ano no qual recebeu o Golden Lion.

sessão ou horas marcadas, as obras apresentam-se durante todo o tempo, em contínuo, e, na maioria das vezes, sem que o visitante perceba no imediato que se trata de uma performance.

Na obra *Instead of Allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000, 2005, ICA London), Sehgal apresenta uma mulher deitada na sala de exposição, movendo-se lentamente, mas nunca ficando imóvel. Estes movimentos parecem não ter qualquer finalidade ou expressão, funcionando como impulsos involuntários. A cada duas horas e meia a(o) performer é substituída(o) por outro(a) adquirindo a mesma posição do anterior; um outro exemplo são *This is Good* (2001) ou *Kiss* (2002), que surgem enquanto performances duracionais; na primeira, um funcionário do museu salta de um pé para o outro e gesticula os braços assim que o visitante entra na sala; *Kiss* é assumidamente, neste caso, uma referência à ideia de escultura e no qual os performers (re)activam a memória de beijos conhecidos na história da arte, tais como o de Rodin (1889), Brancusi (1908), Klimt (1907-08) ou Courbet (1860). Esta durabilidade, repetição e permanência dos corpos e da sua coreografia remete, de facto, para a ideia de uma escultura humana e na qual o visitante irá intervir: “Sehgal choreographs the movements of his interpreters in such a way that they acquired a semblance of objecthood.” (Rosenthal: 2010,20). É sempre assumida esta ponte entre as artes visuais e a coreografia enquanto técnica.

A linha que orienta o trabalho de Sehgal não é tanto uma recusa das lógicas de mercado da arte, pois estas continuam a ser vendidas e compradas, mas sim a recusa da base material das artes visuais, num sentido quase de sustentabilidade e ecologia.

Apesar de se assumirem enquanto obras de arte visuais, esta coreografia dos corpos, do espaço e da situação em si que cria, são testes a uma experiência que decorre, de facto, apenas naquele contexto e permitindo ao visitante o vivenciar dessa situação. Para isso, Sehgal coreografa igualmente essa experiência. Sobre algumas das reacções à obra *Instead of Allowing some thing to rise up to your face (...)*, Dorothea van Hantelmann descreve o seguinte:

“Visitors to the museum reacted in various ways. Some just passed by, others were irritated and a few became confused, even frightened and insecure. Visitors often alerted the staff at the front desk that something was wrong. Sometimes they talked directly to the dancer, asking ‘Are you all’right?’. Many however as if to restore the normality of a

situation that so obviously did not correspond to the norm of museum experience, inspected the work with the same degree of attention that they give to other pieces in the museum collection.” (Van Hantelmann: 2010, 132).

Em todo o processo, não há ‘vestígios materiais’ (a não ser o corpo dos próprios performers) nem é realizado qualquer registo material destas acções/ performances, a obra resiste, apenas, no estrato que corresponde à memória de quem teve a oportunidade de assistir/ participar na própria obra. Não deixa de ser, de alguma forma, igualmente, uma coreografia da memória, mas à qual Sehgal deixa um espaço reservado a cada um e à sua interpretação. É no contexto desta ‘coreografia da memória’ e do processo posterior de apresentação da obra que julgo ser mais preponderante o papel que as obras deste artista têm desempenhado no seio destas instituições, sendo responsáveis pela disrupção e subversão das lógicas programáticas comuns que desenvolvem:

“(…) with Sehgal the artwork consists of a choreography, which is temporary, but by virtue of being repeatable achieves durability and the potential to be transmitted. Here it is not only or not primarily a question of whether the event can be integrated into the museum or – more generally – into an archive, but rather it is a matter of emphasizing the act of archiving as an event in itself.” (Van Hantelmann: 2010, 135).

Muitos artistas têm questionado e proposto mudanças nesta lógica programática dos museus especialmente no que diz respeito à sua ‘montra’ para o exterior, através da exposição das suas obras ou da apresentação de projectos performativos ou educativos; Tino Sehgal faz o mesmo com a coadjuvante desse efeito se alastrar pelos bastidores da instituição. Ao realizar o acto de venda das suas obras a um museu ou instituição, esse acto é uma extensão da sua metodologia e posicionamento artístico, sendo parte integrante da dimensão performática de todo o seu trabalho: não são permitidos registos da obra, anotações/ instruções nem tão pouco um contracto físico de compra e venda; o acto realiza-se oralmente, perante os curadores do museu e a equipa legal; o processo de cada obra é transmitido aos seus intervenientes e a sua transmissão só é possível a partir dessa oralidade ou de testemunha. Este processo irá claramente tornar as suas obras mutáveis a cada vez que se (re)apresentarem, mas por outro lado, mais interessante do ponto de vista da sua actualização e ligação directa aos co-autores da obra: performers, curadores e público. Dorothea van Hantelmann explica o processo: “(…) the structure of the artwork always remains open and subject to modification although this does not

imply an arbitrary enactment. There is indeed a clearly defined way to execute the work, but because there is no fixed original, the respective individual way of interpreting it co-defines the work.” (Van Hantelmann: 2010, 134).

Este processo reflecte, igualmente, sobre a contemporaneidade em algumas das suas questões mais fortes como as tecnologias de armazenamento digital (a nuvem, onde nada existe na sua forma física e material) e o paralelismo deste com a sala de reservas de um museu onde não existem obras; estas existiriam todas na capacidade de memorização e de transmissão ao longo dos tempos, impossibilitando o controlo da sua longevidade e as formas que poderá assumir no futuro. Sehgal foca-se nesta imprevisibilidade, (re)programa-a para o futuro desta instituição de políticas agendadas e preservação do tempo: “I’m interested in the political efficiency of the museum – it is still one of the main agents of cultural values, and over time offers a possibility for long term politics. It is a place where one can influence discourse in the future perfect tense.” (Sehgal: 2005, 217).

If Tate Modern was Musée de la Danse? (2015): Entre o Indivíduo e as Massas

A Tate Modern é um projecto que nasce no início da década 1990 com o objectivo de criar, em Londres, um polo para a arte contemporânea internacional. O local seleccionado foi a antiga Bankside Power Station e, em 1994, arrancam os trabalhos de remodelação deste espaço, num projecto arquitectónico da autoria dos suíços Herzog & De Meuron. Abre as portas em Maio de 2000 e torna-se um dos ícones da cidade e uma referência no contexto dos museus de arte contemporânea. Com uma estimativa de cerca de 5 milhões de visitantes por ano e um retorno económico de cerca de 100 milhões libras anuais, este museu é, igualmente, uma superpotência económica e política.

Além das colecções de arte contemporânea que vão desde pintura, escultura, instalação, fotografia, design, arte digital e performance, a Tate Modern é reconhecida também pelo próprio projecto arquitectónico e pelas inúmeras valências dos seus espaços. São, não só galerias de exposição do seu acervo e/ ou projectos e artistas convidados, mas assume-se também como um lugar de experiências várias e sociais: uma sala de estar, um café, um centro comercial, uma discoteca, um restaurante. Hoje, além do edifício principal, a Tate Modern é conhecida pelo espaço da Turbine Hall (onde decorrem imensas actividades com os públicos, workshops, performances, espectáculos), a Switch

House (galerias e um miradouro no terraço no topo do edifício) ou o The Tanks (onde decorrem as mais diferenciadas iniciativas, desde festivais, espectáculos, eventos privados, etc.). Definir a Tate Modern enquanto Museu é uma pequena parte do que esta representa na vivência da cidade e até nos circuitos da arte. Catherine Wood, por exemplo, refere o seguinte sobre o espaço da Turbine Hall: “É um tipo de espaço extraordinário: em parte uma praça pública, mas em parte galeria, de tal modo que seja que actividade for que tenha aí lugar se encontra em certo sentido enquadrada pela consciência de nos encontrarmos num museu de arte contemporânea.” (Wood: 2017, 137)

O espaço da Turbine Hall foi o lugar escolhido para acolher o programa apresentado pelo bailarino e coreógrafo Boris Charmatz⁹⁵, denominado *If Tate Modern was Musée de la Danse?*, entre os dias 15 e 16 de Maio de 2015. Ao trazer um pouco do que têm sido os programas e o trabalho do Centro Coreográfico Nacional – Musée de la Danse⁹⁶ de Rennes (França), Charmatz apresenta uma programação que envolve directamente a presença massificada dos corpos neste espaço (Turbine Hall), o contacto físico entre os intervenientes e a aquisição do conhecimento e da aproximação às obras e à própria história da dança e da arte por intermédio do corpo e do movimento.

Através de um apelo ao envolvimento dos visitantes, Charmatz apresenta obras como *Levéé des Conflits* (2010)⁹⁷, *Roman Photo*⁹⁸, (apresenta-se como uma versão da obra anteriormente realizada por Charmatz na Tate, no espaço do The Tanks em 2011, mas num formato performado por amadores); *Adrénaline*, não se assume como obra ou workshop mas um momento no qual todos são convidados a dançar juntos no espaço do Turbine Hall como se de uma discoteca se tratasse, com a sua bola de espelhos gigante;

⁹⁵ Boris Charmatz (1973), bailarino e coreógrafo francês. Mentor do projecto *Musée de la Danse* para o Centre Chorégraphique National de Rennes entre 2009 e 2019. Actualmente desenvolve um novo projecto denominado *Terrain*. Divide a sua actividade entre a criação artística, curatorial e a publicação de alguns livros e artigos.

⁹⁶ O projecto Musée de la Danse será devidamente desenvolvido no último ponto deste capítulo.

⁹⁷ Obra em três versões, uma apresentada, em solo pelos performers, outra pelo conjunto desses performers e uma outra ainda, pelo público. A obra era composta por um total de 25 movimentos desenvolvidos, cada um executado por cada performer no caso da versão com o conjunto de todos os performers ou em sequência no caso dos solos ou da versão com o público.

⁹⁸ Nesta obra, Charmatz parte de fotografias do arquivo de David Vaughan sobre a obra de Merce Cunningham.

a par destas, o coreógrafo apresenta ainda *manger* e *À bras-le-corps* enquanto performances assistidas.

No espaço das galerias, propõe duas aproximações distintas não só à história da arte e da dança como da concepção curatorial do museu: *ExpoZero* – concepção de um núcleo expositivo de um espaço sem obras expostas, no qual através dos corpos e da sua interação são transmitidas ideias sobre o conceito de Museu e da Dança propostos por outros visitantes, pensadores ou artistas; e, *20 Dancers for XX Century*, no qual vinte performers, um em cada sala diferente, apresentam uma interpretação do seu percurso enquanto bailarinos, relacionando-o com momentos da história da dança:

“The performers were invited to contextualize what they did for viewers, explaining which other dancers they worked with, where they had first performed these works, how they had come to be involved in certain companies, or what particular methods or Styles of dance meant for them. Visitors were free to ask questions, or even to learn certain steps or movements presented in static images or replayed vídeo, but in the relationship between those dancing and those spectativy, or even those dancing and those learning dance,”⁹⁹

Este diálogo constante entre as artes visuais, o movimento, a coreografia, os corpos e a arquitectura, teve por principal objectivo propor, no espaço da Tate Modern, um museu cuja mediação, conhecimento e experimentação se realizasse por intermédio da dança: “this project proposes a transformation of the art museum via the lens of dance”¹⁰⁰ A par deste exercício, Charmatz apresenta leituras específicas de movimentos da história da dança como são exemplo a performance participada *Roman Photo* e o *warm-up* inicial no qual o coreógrafo partilha com o público alguns exercícios e posições de dança icónicas ao longo dos tempos. Catherine Wood (curadora) explica o interesse do museu nesta programação:

“O seu Musée de la Danse enquanto ‘espaço mental’ foi um projecto importante que considerei que devíamos introduzir na nossa reflexão na Tate para desafiar a base

⁹⁹ Acacia Finbow ‘If Tate Modern was Musée de la Danse? 2015’, case study *Performance at Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/musee-de-la-danse>, consultado a 19 Abril 2019.

¹⁰⁰ Ibidem.

fundamental daquilo que apreciamos e mostramos, assim como o modo como pensamos o museu enquanto instituição: porventura tornar o edifício menos prioritário e dar mais importância à infra-estrutura humana.” (Wood: 2017, 133)

Tal como refere o título de uma das performances, esta intensidade de um programa de dois dias que se assumia enquanto motor transformador do museu releva um frenesim e uma adrenalina que deixam não só a instituição, o artista como o visitante com uma sensação de terem participado numa revolução. No entanto, mantem-se, de alguma forma, a questão acerca da consequência destes programas e acções quotidianas, de passagens de milhares de corpos pelos seus espaços que se ambicionam tornar espaços da esfera pública, de discussão de ideias e partilha de vivências, mas que se mantém, igualmente por intermédio destes projectos, espaço para massas coreografadas. É assumido por parte da curadora, essa vontade de discussão e criação de um lugar na esfera pública e não apenas um espaço público de circulação e passagem:

“Penso que [est]a fronteira entre o privado e o público, não só economicamente, mas também na maneira como a subjectividade se forma e modela, como as pessoas se vêm enquanto indivíduos ou como parte de redes, é uma das questões do nosso tempo. (...) os próprios espaços da Tate permitiram-nos testar esta fronteira de forma activa, trabalhando ao mesmo tempo numa escala íntima e com uma multidão.” (Wood: 2017, 137)

Apesar, novamente, desta ambiguidade entre o que este género de programação tão em voga nos museus de arte contemporânea, e o que produz enquanto pensamento [auto]-crítico e novas práticas, esta programação coloca uma importante questão à instituição [ainda que considere que esta não é respondida pela instituição mas pela adesão dos seus públicos] e o foco no elemento que poderá ser a base dessa passagem para a construção do museu enquanto lugar de relações humanas:

“It calls to the already presente bodies of the visitors and the bodies of the performers, performers and visitors, visitors and visitors. The project calls to and amplifies the already present relations between objects and persons, between persons and objects, spaces and persons, persons and spaces. It sees (...) the ways that the museum is already

a space of movement and moves, a daily social choreography, an architecture of dance, a field of moves, pauses, interactions, a group exercise in moving and breathing.”¹⁰¹

Programação de Legitimação do Museu: *Museu como Performance* (2015 -), Museu Serralves e Programas Públicos MACBA

A prática da performance e mais recentemente dos *reenactments* trouxeram novas realidades a estes museus. Não só o da prática do *reenactment* como a própria instituição sofrem desta característica anacrónica, permanecendo num estado liminal entre o passado e o futuro. Esta liminalidade intrínseca em ambos abre possibilidade a uma contestação desse mesmo dispositivo e à ideia do museu como repositório. A programação que serve de caso de estudo para esta temática – o Museu como Performance, no Museu Serralves, releva algumas questões fulcrais, tais como: Que performatividade é esta que nos é trazida pelo museu? Será o museu uma instância performativa? Ou será este apenas um desafio às estruturas institucionais?

Museu como Performance apresenta-se como uma programação curatorial conjunta dos curadores da Fundação/ Museu Serralves – Cristina Grande, Ricardo Nicolau e Pedro Rocha, que decorre ao longo de um fim de semana, em Setembro desde 2015 no espaço desse mesmo Museu. Os artistas são convidados a utilizar para a apresentação dos seus trabalhos não só o espaço interior do museu (que abrange as áreas de exposição, mas também da biblioteca e do átrio), como o espaço exterior, nomeadamente do Parque Serralves bem como a levar ao museu novas questões e perspectivas das práticas artísticas tendo como meio dessa prática a performance ou elementos performativos que desafiem o museu e os seus espaços a integrar estes conceitos não só no presente como na recuperação de memórias. A primeira edição, de 2015, seria, como argumentam os curadores, um primeiro momento de uma programação mais vasta que problematizasse a ligação do museu à performance. Esta programação tem trazido, assim, colectivos artísticos e artistas individuais portugueses e internacionais¹⁰² dedicados à prática da performance, colocando-os perante o desafio de pensar de que forma um museu de arte

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Alguns dos artistas presentes nesta programação, desde 2015, são: Maria Hassabi, Musa Paradisiaca, Alex Cecchetti, Isabel Carvalho, Anastasia Ax & Lars Siltberg, Gustavo Ciríaco, Cally Spooner, Quarto, Jassem Hindi & Keith Hennessey & Eoghan Ryan, Teatro Praga, Alessandro Bosetti, Francesca Grilli, Lúcia Soares & Rita Vilhena & Diogo Alvim, Germaine Kruip, Catarina Miranda, Nina Santes, Nora Turato, Fatima Al Qadiri, Xavier Paes, Asuna, Vera Mota, Frédéric Gies.

contemporânea, maioritariamente relacionado com as artes visuais, se relaciona com a prática da performance, com a sua colecção, preservação e exposição, bem como esta se apresenta, inserida nesta instituição, aos seus públicos.

Os temas e as questões que emergem, não só de cada obra individualmente, mas do diálogo que se vai estruturando entre todas num programa de dois dias, intensivo, são diversas e multidireccionais, principalmente pelo cruzamento das várias disciplinas artísticas entre a performance arte, a dança, o teatro, a música, a poesia, o *storytelling*, entre outras áreas de intervenção artística dos quais os artistas e grupos convidados são protagonistas. A dimensão de interpelação do museu e da sua estrutura por estas obras nem sempre é óbvia ou visível (em algumas será mesmo inexistente), contudo, gostaria de destacar algumas que têm estruturado esta problemática, desafiando, se não a instituição, pelo menos o público a reflectir sobre o lugar onde estão e no qual assistem a estas performances. Na programação de 2015, gostaria de destacar a obra dos Musa Paradisiaca – *Cantina-Máquina* – no qual os artistas (Eduardo Guerra e Miguel Ferrão) constroem uma instalação composta por duas mesas onde são colocados dois objectos que posteriormente são replicados em pão e comidos, simulando o momento de uma refeição em tom de ritual sacrificial (a obra foi apresentada em dois momentos no primeiro e segundo dias, exactamente coincidindo com a hora de jantar entre as 19h e as 21h). Esta obra, além de remeter para esta ideia de ritual, convoca igualmente o consumo em torno do objecto artístico, ainda que este provenha de uma acção performativa e a ligação desse consumo com os novos rituais, nos quais as instituições museológicas (re)criam as suas narrativas e objectos ou valores sacrificiais. Em 2016, O colectivo Quarto, composto por Leandro Zappala e Anna Mesquita, apresentam a obra *Durational Rope*, uma performance de longa duração (cerca de três horas), no qual, ambos os performers, vestidos de preto e indistinguíveis entre eles, constroem uma relação de tensão com uma corda (cerca de 1000 metros de comprimento). Além do desafio físico, extenuante, de resistência de um constante movimento e manipulação deste corpo imenso e pesado mas também dos seus próprios corpos, esta performance é uma metáfora a essa tensão entre o corpo e o objecto, entre relações, muitas delas, em espaços claustrofóbicos. Após três horas, o próprio público sente-se incomodado com a violência do esforço, mas também com esta constante tensão, uma não cedência e uma ausência de diálogo entre corpos que não se identificam como próximos. Esta componente política da obra remete sempre para um espaço, também ele de tensões

camufladas e de ausências de comunicação ou mediação como é, por vezes, o museu. Por último, a obra apresentada na edição de 2017 – () – dos Teatro Praga, construída enquanto antípoda entre norma e anti-norma, um ponto de interrogação sobre as premissas que nos permitem questionar ou rever os parâmetros da identidade e das suas visibilidades no lugar do museu. Uma metáfora constante, pouco óbvia à partida, esta obra conta uma história abstracta, entre a performance, a dança e o teatro, numa linha dramática própria do palco, mas uma gestualidade e uma relação com corpo situado num universo mais próximo das artes visuais, da instalação e da performance. Como surge descrito na apresentação da obra:

“O espaço museológico, apesar das suas múltiplas possibilidades, tende a organizar-se como reserva de confirmação ontológica, contribuindo em direção à unicidade. É neste espaço, que carrega consigo diagnósticos contemporâneos que o caracterizam enquanto instituição de captura e formação, que se auto-naturaliza como safe-space, e que converge em direção à unicidade, que em «()» os performers ativam experiências de outros espaços, tempos e modalidades, apropriando-se do insulto colonial e fazendo renascer novas esculturas não-figurativas e de abstração transversal que são tão reais como tudo o resto.”¹⁰³

No entanto, no verdadeiro cerne da questão, esta programação pretendia restaurar uma memória programática, curatorial e artística relacionada com os momentos fundacionais da própria instituição e a sua ligação histórica à prática e à apresentação da performance. Ambiciona-se, assim, que com a continuidade deste ciclo programático, seja reposta, não só esta memória nos espaços da instituição, nos corpos e nas memórias dos próprios visitantes, mas também nos profissionais da própria instituição. Há aqui, uma certa reversibilidade de posições e de objectivos: apresenta-se como algo absolutamente contemporâneo, mas pretende retomar, na verdade, uma prática que advém dos anos 90 e legitimar o próprio gesto de incorporação destas obras enquanto colecções do museu.

Por outro lado, não poderemos ignorar a tentativa de adequação internacional desta programação, não só a partir do diálogo entre artistas nacionais e estrangeiros, mas também do paralelismo entre esta programação relativamente às programações de

¹⁰³ Consultado em: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/o-museu-come-performance-2017/> a 12 de Abril.

instituições como a Tate Modern (Londres) ou do Stedelijk Museum (Amsterdão), na qual a performance tem vindo a conquistar cada vez mais relevância, principalmente no que à afluência de públicos diz respeito. Serralves segue, através deste ciclo programático, essa linha, legitimando-se como instituição artística não só das artes visuais, mas também da performance, apropriando-se, neste contexto, da própria crítica que os trabalhos apresentados lançam à instituição.

Este processo curatorial e programático de apropriação e legitimação de memórias e práticas artísticas, torna, de forma efectiva, a performance artística um dos objectos curatoriais mais desejáveis na contemporaneidade. No entanto resta a questão das transformações, agora já passadas 4 edições desta programação, que podemos observar no funcionamento ou na posição que a própria instituição tem assumido ou se é apenas uma forma de adequação a uma tendência que acaba por se tornar inócua política e culturalmente.

No que diz respeito ao Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), este insere-se na tendência global do museu como um lugar de experiências – não só na concepção de um lugar vivo, mas também de uma instituição que integra as suas práticas na lógica de uma economia da experiência, no qual o conceito de performatividade é aplicado nos seus mais diversos departamentos, tanto na programação curatorial quanto nos programas públicos ou nos serviços educativos. Por esta razão, a historiadora de arte Dorothea van Hantelmann considera: “Within the museum’s performative dimension, aimed at the self-formation of the individual (as a politically mature citizen), lies a historical and cultural achievement that not only includes viewer participation but is even exclusively oriented towards it.” (Van Hantelmann: 2010, 130)

O caso do Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) surge neste ponto não só como contraponto ibérico com o anterior caso apresentado no contexto português e respeitante àquele que poderá ser considerado o museu de arte contemporânea com mais relevo a nível nacional, mas também como um caso de uma instituição que tem aplicado este conceito como central na transformação da instituição. Este museu abre portas em 1995 após um processo de imensas controvérsias, não só no campo político, artístico e cultural de Espanha e mais especificamente de uma afirmação catalã, mas também com um forte papel na sua relação com a comunidade do bairro onde se insere, de fortes dissonâncias sociais e de cariz multicultural – o Raval. Num contexto de gentrificação,

afirmação urbana, política e cultural de Barcelona nos anos 90, a arte serve desta forma para sustentar este processo e construir pontes de diálogo entre comunidades, sem nunca perder o foco de uma montra para o exterior numa cidade violentamente turística. Com esta marca na sua génese, hoje o MACBA é um museu de destaque internacional, com uma coleção que se movimenta entre os artistas catalães, mas também sul-americanos, do médio oriente e do leste da Europa, numa abordagem de dar voz e visibilidade a estas comunidades artísticas. Com uma programação curatorial que muda a cada três meses, mesmo no que às peças da coleção do museu diz respeito, esta instituição está em constante movimento interno. Esta perspectiva dá forma a um dos grandes objectivos deste museu: o envolvimento do seu público numa tomada de consciência e na adopção de uma voz activa e crítica sobre os diferentes temas (seja de cariz político, cultural, social ou artístico) que as suas exposições retratam. Sobre esta questão, Nina Montmann menciona o seguinte: “This museum sees itself as an agent of this political practice, while at the same time representing a platform for repoliticising art itself. MACBA proceeds diplomatically here, as is absolutely necessary for an institution of its size, a public contemporary art museum in a big city (...)”. (Montmann:2006, 41)

Além desta constante movimentação curatorial, o museu possibilita um acesso a estes conteúdos transversal à diversidade desses mesmos públicos, como são exemplo as visitas para cegos/ surdos, as legendas em braille na exposição da coleção MACBA até à imensa oferta de visitas comentadas, que convidam investigadores e artistas a conduzirem os públicos numa nova perspectiva desses conteúdos. Por outro lado, é no departamento dos programas públicos, em estreita ligação com a programação curatorial, que mais se releva o conceito de performatividade, permitindo, nomeadamente aos mais jovens em contexto escolar, visitas performadas por eles próprios, no qual crianças da mais tenra idade até a jovens universitários, poderão explorar os significados dos conteúdos e das obras que conhecem neste espaço através do seu próprio corpo. Os casos que considero mais paradigmáticos são o programa de Visitas Performativas e as denominadas “Acció i Teatralitats Dissidents”. No primeiro exemplo, as visitas são orientadas por artistas (Jordi Ferreiro, Antoni Hervàs e Ariadna Parreu), no qual conduzem o grupo de estudantes e professores destacando as componentes nas quais os visitantes poderão ter um papel de activação das obras e/ ou de participação na construção dos seus significados, de forma performativa. Estas visitas têm momentos de discussão entre os intervenientes, e mesmo de concepção de momentos performativos, de participação dos estudantes na construção do discurso da

visita. Em complementaridade, as visitas “Acció I Teatralitats Dissidents”, (num projecto da autoria de Marta Galán), orientado para um público estudante das áreas artísticas (teatro, dança, música ou belas-artes) é convidado a performatizar a sua própria visita. Num primeiro momento de contextualização dos conceitos e de algumas obras presentes no museu e /ou nas suas exposições, os visitantes são desafiados a observar e desvendar as diversas performatividades instaladas no museu, não só das obras, mas dos seus espaços e visitantes. A visita termina com a concepção de uma performance por parte dos visitantes, que interaja não só com as obras selecionadas mas com a globalidade do espaço do museu: “La sesión se acaba con una práctica colectiva de interacción con el público visitante, a través de acciones, permeables con la normativa del museo, que enfatizan la potencia del acto en directo y la irrupción de una práctica performativa real en el contexto de la institución”.¹⁰⁴ Em ambos, o corpo torna-se o meio de conhecimento e de reflexão sobre a acção e a arte, tornando o museu o lugar de emergência de novas interpretações e um lugar de transformação individual do sujeito que o habita.

Neste sentido, o MACBA poderá ser um exemplo indicativo da possibilidade de estas instituições se tornarem, sem receios de assumir uma voz activa, uma lente para a reflexão, experiencição e crítica do tempo, seja do passado, do presente ou do futuro, pelas diversas comunidades que se constroem e vivem em torno dos museus e da arte.

Reflexões

“An Institution has to perform itself, has to act out its own script until the script can be rewritten.”

Nina Möntmann: 2006, p. 40

Em 2009, é escrito por Boris Charmatz o *Manifeste Pour un Musée de la Danse*¹⁰⁵, um dos artigos que alicerça as bases para o projecto (que durou uma década, finalizando em Janeiro de 2019, no qual sucedeu o colectivo Faire enquanto residentes/ directores do Centro Chorégraphique National de Rennes). Referido, a propósito de um outro caso de

¹⁰⁴ Consultado em <https://www.macba.cat/es/accion-y-teatralidades-disidentes-2016> a 12 de Fevereiro de 2017.

¹⁰⁵ Disponível online: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html>

estudo, o projecto artístico e cultural que distingue o trabalho não só de Boris Charmatz como mentor, mas de todo o Centro Coreográfico como um exemplo singular é a junção interdisciplinar, a visão sobre as práticas artísticas, nomeadamente da dança, mas igualmente, do que a elas dá visibilidade (curadoria, programação, espaço) em relação constante entre presente, passado, futuro e as pessoas. Apesar de se intitular Musée de la Danse, este foi um projecto de longo prazo que pretendia ser um lugar de criação, apresentação, partilha e preservação não só da dança, enquanto prática artística principal, mas dos diálogos que esta estabelece com tantas outras:

“Le Musée de la Danse se construit dans un écart entre les acceptions patrimoniales d’un musée de conservation, les nouvelles recherches muséales contemporaines et les musées d’artistes du XXe siècle. Il interroge ainsi le format même du musée tout en le confrontant à l’idée d’un musée du vivant, de éphémère, un musée du mouvement et du geste, entendus dans une acception élargie.” (Roux: 2011, 3).

Os cruzamentos que Celine Roux menciona realizaram-se por intermédio de um lugar estruturado em espaços de criação, apresentação e exposição, possibilitando abraçar diferentes formatos e temporalidades distintas, desde residências artísticas, exposições temáticas ou historicistas, re-ativações e reenactments de obras já apresentadas e apresentação de novos trabalhos. A ligação com artistas, outras instituições, acervos, colecções e acima de tudo com os seus públicos, nomeadamente num trabalho de grande proximidade com a comunidade local de Rennes, cumpriu o projecto que Charmatz propôs nos dez mandamentos do seu manifesto: um museu de artistas, excêntrico, corporativo, provocador, transgressivo, permeável e de temporalidades complexas. Não interpreta como missão do museu contemporâneo a incorporação física de objectos, mas a circulação dos corpos que dão vida a esta prática artística, desde o performer ao espectador. Na impossibilidade de arquivar os corpos, o Musée de la Danse propôs um lugar para todos os corpos, “un lieu vivant”:

“Ce lieu vivant – contenant à la fois un espace physique, organique, intellectuel, émotionnel et imaginaire – est un espace muséal par excellence des oeuvres qu’il a interprétées et/ ou activées. Mais, si cette première vision du danseur le ramène à la mémoire d’un passé, ce ‘lieu vivant’ peut tout aussi bien oeuvrer dans le présent ou potentialiser des ouvrages pour le futur.” (Roux: 2011, 3).

Esta linha teórica foi visível na programação que o Centro Coreográfico foi desenvolvendo, não só nas suas produções próprias, como é exemplo a recente obra *10000 Gestes*¹⁰⁶ (no qual Charmatz propõe uma reflexão sobre a capacidade de arquivar e memorizar todos os gestos “do mundo”, numa obra que se traduz num acto obsessivo, impulsivo e frenético), na recepção das residências artísticas e artistas convidados que levaram novas problemáticas e perspectivas à reflexão conjunta com o público, conversas, exposições, e programas “fora de portas” de envolvimento directo com a comunidade, em dias da dança nos espaços públicos da cidade ou em deslocações por outros pontos do país ou internacionais. Mais do que um museu conceptual sobre a dança, diria que este foi um projecto conceptual e performático referente ao gesto e às suas mais variadas vertentes, seja na dança, no arquivo, nos corpos, no movimento, no gesto político e social.

Este projecto surge num ponto dedicado a algumas reflexões finais de um capítulo porque considero poder fazer uma síntese das possibilidades que os conceitos de performatividade e participação potenciam num lugar que seja concebido enquanto Museu e agregando algumas das formas sob as quais estes conceitos emergem na contemporaneidade, neste caso concreto, de forma consequente. *Musée de la Danse* foi um projecto que permitiu reflectir sobre estes conceitos, trabalhá-los de forma colectiva, em constante movimento dialético (e aqui recupero o conceito de Didi-Huberman) que possibilita a transformação de práticas, entre elas, a institucional.

Numa obra dedicada especificamente ao conceito de museu participativo, Nina Simon define este lugar da seguinte forma:

“a place where visitors can create, share and connect with each other around content. Create means that visitors contribute their own ideas, objects, and creative expression to the institution and to each other. Share means people discuss, take home, remix and redistribute both what they make during their visit. Connect means that visitors socialize with other people – staff and visitors – who share their particular interests.” (Simon: 2010, II)

Foi este lugar que o projecto *Musée de la Danse* cumpriu nesta década de existência e que deixou, enquanto legado, para reflexão nas instituições por onde passou e que

¹⁰⁶ Para saber mais sobre a obra, consultar: <http://www.borischarmatz.org/?10000-gestures>

poderão utilizar este como um instrumento de revisão das suas próprias políticas internas e de funcionamento. Denoto como principal característica deste projecto algo que encontro em falta, não só em alguns dos projectos curatoriais desenvolvidos neste capítulo, mas um pouco na generalidade dos museus (nomeadamente o que conheço melhor, dedicados à prática artística): a relevância do contacto e a disponibilidade para estabelecer pontes com o Outro. Em 2013, Jean-Paul Martinon, na sua obra *The Curatorial: a philosophy of curating*, destaca este ponto: “The Curatorial is the spacing of concern for the other. It fails because curating exposes first a concern for the exhibition, the artist, the curator, and above all for the objects on display and then for the other or the audience, for exemple.” (Martinon: 2013, 27).

Se este capítulo e os diferentes projectos, sejam curatoriais ou artísticos, apresentados, possibilitaram a reflexão sobre os diferentes patamares que a prática ou a concepção de um museu performativo, ou de que forma o lugar do museu se relaciona com o conceito e a prática de diferentes performatividades, interligando esta à interpelação de um dos conceitos mais em voga da contemporaneidade – participação -, o meu objectivo é que esta reflexão se estenda para o capítulo seguinte, no qual estes mesmos conceitos terão um enfoque de crítica institucional e política mais relevante. Nesse sentido, gostaria de lançar uma primeira premissa:

“The Museum is no longer conceived merely as a place where objects are on view, but also a site where ‘values and ideologies are represented in the visual arts with strategies that allow it to show people that they are responsible for their own actions – that they can, may or must act according to their own will.” (Rosenthal: 2010, 21)

Capítulo III – Poderá a performance transformar o Museu?

Parte 1: Contextos e Percursos: da Crítica Institucional aos Artivismos

Para melhor analisar e discutir os conceitos centrais deste capítulo – entre eles, crítica institucional, performance como factor de transformação do museu ou o de plataforma do contemporâneo – é essencial recuar aos anos 1960 e percorrer as questões e movimentos artísticos que deram origem ao contexto actual neste início do século XXI.

Ainda que a crítica às instituições não fosse uma completa novidade – as vanguardas do início do século XX, nomeadamente os movimentos futurista e Dada já tinham preconizado os primeiros ataques e assumido uma posição ‘anti-museu’ e algumas até ‘anti-arte’ – a crítica institucional adquire contornos de movimento independente e estruturado a partir de meados da década de 1960. Enquanto no início do século, as obras destes artistas eram apresentadas maioritariamente em salões, teatros e galerias, o museu era visto enquanto instituição retrógrada e desactualizada, na década de 1960 estas instituições tinham-se modernizado e assumido, a par das galerias, o monopólio da recepção, legitimação ou apresentação da arte e a divulgação do seu factor económico. Numa década de confluências críticas fortíssimas e, por vezes, díspares, seja a nível teórico com Clement Greenberg ou Michael Fried, como a nível de produção artística com o advento do Minimalismo, da Arte Conceptual, da Land Art ou da Performance, uma acutilante rejeição da lógica material da arte, da sua mercantilização e elitização, levou-a para o espaço público e para a paisagem.

Com o início no final da década de 1960 e prolongando-se por toda a década de 1970, esta primeira vaga de artistas, advindo, alguns deles de outros movimentos, tornam prioritário este desvendar das lógicas não só económicas, como funcionais, culturais, políticas e artísticas destas instituições, na tentativa de ‘pôr a nu’ as perversidades exercidas sobre as práticas artísticas. Robert Smithson, alinhado com a concepção foucaultiana, considerava o museu como instituição de ‘cultural confinement’:

“Cultural Confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits (...) As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control. Artists themselves are not confined but their output is (...) A work of art when placed in a gallery loses its charge,

and becomes portable object or surface disengaged from the outsider world.” (Smithson:1972).

De facto, a grande diferença entre estes artistas e os das vanguardas do início do século XX é a vontade de mudar estas instituições para que possam ser um lugar das artes e do conhecimento, invés de a repudiar.¹⁰⁷ Simon Sheikh define esta primeira vaga da seguinte forma:

“The very term ‘institutional critique’ seems to indicate a direct connection between a method and an object: the method being the critique and the object the institution. In the first wave (...) the critical method was an artistic practice, and the institution in question was the art institution, mainly the art museum, but also galleries and collectors.” (Sheikh: 2009, 29)

Algumas dessas obras são, por exemplo: *Musée d’Art Moderne*, de Marcel Broodthaers. Este artista belga, foi um dos mais proeminentes desta primeira vaga, desenvolvendo um discurso artístico assente na ironia, humor e na provocação das instituições. Entre 1968 e 1972, Broodthaers fundou o seu ‘próprio’ museu, incorporando neste processo a personagem, não só de artista, mas de curador e administrador desse espaço. Na lógica disruptiva e insurrecta de 1968, dentro do seu próprio apartamento, começou por expor uma série de materiais (postais, cartazes, reproduções) que remetessem para as obras do século XIX, todas elas com a figura de uma águia, o que deu o nome a esta primeiro sector do museu: *Department des Aingles – XIXe siècle*. Neste lugar, a organização do espaço, dos objectos e da informação remetia para o universo das instituições museológicas e, além de uma instalação, tornou-se uma paródia política e uma performance. Nesta obra, Broodthaers questiona não só o conceito de museu, mas também o papel do curador e a relação entre este e o artista. No total dos quatro anos, este museu ‘ficcional’ teve doze secções: o Literário, Documental, Século XVII, Folclore, Cinema, Finanças, Figuras, Publicidade, Arte Moderna, Século XIX, Século XIX bis e Século XX. A acumulação de objectos em cada uma das secções, a extensão das temáticas e a disposição no espaço convocava, igualmente, o imaginário dos

¹⁰⁷ Sobre a relação entre estas práticas artísticas, bem como os efeitos dos movimentos que retomam argumentos, metodologias ou práticas de movimentos artísticos anteriores (nomeadamente entre as décadas de 1960 e 1980 do século XX), é fulcral o artigo da autoria de Hal Foster, “What’s neo about neo avant-gardes?”, publicado em 1994, na revista *October*.

Gabinetes de Curiosidades. Na secção Figuras, o artista apresentou mais de 300 objectos entre reproduções de obras de arte e objectos quotidianos que demonstrassem a figura da águia. Esta secção foi reinstalada em 1972 na Kunsthalle de Dusseldorf a convite da própria instituição.

Hans Haacke, por sua vez, é autor de uma das obras que marcou também esta fase – *MOMA Poll* (1970). Esta obra, encomendada pelo Museum of Modern Art of New York para uma exposição de jovens artistas, consistia na proposta dos visitantes partilharem a sua opinião sobre um determinado assunto da actualidade. Apenas pouco tempo antes da inauguração, Haacke revelou completamente o seu conteúdo: duas caixas Plexiglass, nas quais cada visitante poderia colocar o seu voto relativo à questão “Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon’s Indochine Policy be a reason for your not voting for him in November?”. Apesar do sucesso desta instalação, esta preconiza bem de que forma estas práticas artísticas criavam espaços e momentos de visibilidade para questões muitas vezes censuradas nos circuitos institucionais. Neste caso, Haacke colocou em dúvida o papel do principal acionista do MOMA – Nelson Rockefeller – no advento das políticas relacionadas com a os países do antigo território da Indochina e a relação de interesses que mantinha com o Presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon. No final da exposição, a caixa dos ‘sim’ continha mais do dobro dos votos contidos na caixa dos ‘não’.

Além destes, artistas como Daniel Buren ou Michael Asher tiveram um importante papel nesta primeira vaga do movimento:

“The artists responded and their criticism focused mainly on the aesthetic influence of the institution and its role in the appreciation and consecration of the work of art. In addition to its politics, represented in the modes of management and operation, which included from art collecting to exhibition and other dissemination.” (Fernandez: 2010, 346)

Entre as décadas seguintes – de 1980 a 1990 – emerge uma nova geração de artistas que ‘herdam’ o legado dos anteriores, nomeadamente de Hans Haacke e Michael Asher e se auto-intitulam como seguidores desse movimento ligado ao ‘Institutional Critique’. Protagonizado por artistas como Fred Wilson, John Knight, Lousie Lawler, Carey Young, Chris Burden, Amalia Mesa-Bains e a que tem sido apontada como uma das

líderes desta corrente Andrea Fraser¹⁰⁸. Desta vez, associados a uma crítica mais abrangente, integrando não só os museus ou as galerias, mas todos os agentes e intervenientes da produção, recepção e mercantilização das artes, esta segunda vaga constrói pontes com outros movimentos, tais como, os feministas ou contra a discriminação racial, ‘apontando o dedo’ a várias instituições sociais, políticas, financeiras e culturais: “the so-called second wave, from 1980s the institutional framework became somewhat expanded to include the artist’s role (the subject performing the critique) as institutionalized, as well as an investigation into other institutional spaces (and practices) besides the art space.” (Sheikh: 2009, 29).

Ao assumir-se, nesta fase, claramente, enquanto um movimento artístico e após uma década de algumas ‘surpresas’, os museus adoptaram uma posição de acolhimento destas propostas, apropriando-as progressivamente nos seus projectos curatoriais ou, até por vezes, o próprio curador assumir uma postura de crítica institucional na qual integra os artistas desse movimento. Só nesta acepção de acolhimento e apropriação se mostraria possível a execução da obra *Exposing the Foundations of the Museum*, de Chris Burden, no MOCA – Museum of Contemporary Art of Los Angeles, em 1986. Nesta obra, Burden elabora um projecto de escavação do interior do Museu de modo a que as suas fundações arquitectónicas se tornem visíveis, servindo, não só de metáfora para ‘os fossos’ e as hierarquias institucionais e a questão das visibilidades e invisibilidades próprias do lugar do Museu.

Ao longo deste processo de assimilação por parte das instituições, ainda na década de 1990, a ‘Institutional Critique’ passa a ser um dos grandes filões da curadoria, movimento esse que transfere para o controlo da instituição estas práticas. Contudo, Andrea Fraser considera este um caminho necessário e acertado: “Art is art when it exists for discourses and practices that recognize it as art, whether as object, gesture,

¹⁰⁸ A obra referida e apresentada a propósito das temáticas do capítulo II – *The Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) – ficou como uma das principais referências da prática artística deste período. Fraser manteve durante a década de 1990 e início de 2000s, esta linha de uma crítica institucional integrada na própria instituição por meio, especialmente, da performance-discursiva e da conferência-performance. Mais recentes, ficaram igualmente reconhecidas as obras *Official Welcome* (2001) ou *Art Must Hang* (2001). O seu percurso e os seus discursos enquadram-se num conjunto de publicações teóricas, as quais Fraser descreve enquanto parte central da sua prática artística: “Artists writings, whether in the form of essays, tracks, statements, or interviews, are usually considered to be supplementary to artistic production. This is not the case with writings of Andrea Fraser, which are an inherent part of her art practice.” (Alberro: 2005, XXII).

representation, or only idea. The institution of art is not something external to any work of art but the irreducible condition of its existence as art.” (Fraser: 2011, 413)

A exposição de 1999, no MOMA – *The Museum as Muse: Artists Reflect*, comissariada por Kynaston McShine, apresentava, precisamente, esta tendência. Estruturada em cinco núcleos temáticos: ‘Photographs: the Object and the Museum in Use’, que incluía registos fotográficos desde o século XIX, não só de obras no contexto museológico como de movimentos da sua recepção por parte dos visitantes¹⁰⁹; ‘Artist-Collectors and the Personal Museum’ que incidia sobre obras de artista que desenvolviam também as suas coleções ou que (re)criam, posteriormente os seus próprios museus, como forma de guardar e preservar as suas obras ou as que adquiriam ou, ainda, como forma de crítica ao conceito de museu existente no seu tempo¹¹⁰; ‘Natural History Collections: Questioning Modes of Classification’, onde se apresentaram um conjunto de obras que retratam a prática dos Gabinetes de Curiosidades, de coleções de Naturalia e que, em diversos casos, foram registados através da pintura e da sua apropriação metodológica em práticas artísticas ao longo já do século XX¹¹¹; ‘Museum Practices and Policies’ dedicado a estas primeiras vagas (Déc. 1960-1990) de artistas que se centraram na desconstrução e crítica da estrutura e funcionamento do Museu¹¹²; ‘Museum Transformed’ que propõe um conjunto de obras que apresentam transformações (algumas delas de cariz imaginário) a nível arquitectónico, da estrutura, desafiando as suas áreas de actuação, os seus limites e fronteiras¹¹³.

Esta exposição marcou, de facto, uma mudança de paradigma e alicerçou algumas bases que proporcionaram o advento do ‘New Institutionalism’, transformando o museu, a

¹⁰⁹ Neste núcleo estavam presentes obras dos seguintes artistas: Britons Charles Thurston Thompson, Roger Fenton, Stephen Thompson, Zoe Leonard, Henri Cartier-Bresson, David Seymour, Elliot Erwitt, Eve Arnold, Lutz Dille, Jeff Wall, Christian Milovanoff ou Vik Muniz.

¹¹⁰ Os artistas representados neste núcleo foram Joseph Cornell, Marcel Ducham, Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Barbara Bloom, Herbert Distel e Christian Boltanski.

¹¹¹ Artistas apresentados: Claes Wilson Peale, Mark Dion, Lothar Baumgarten, Susan Hiller, Hiroshi Sugimoto e Christopher Williams.

¹¹² Os artistas representados foram Hans Haacke, Jac Leiner, General Idea, Kate Ericson, Mel Ziegler, Luise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Robert Filio, Sophie Calle, Art & Language, Vito Acconci, Janet Cardiff, Andrea Fraser, Garry Winogrand e Larry Fink.

¹¹³ As obras apresentadas são da autoria de Hubert Robert, Christo, Richard Hamilton, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Edward Ruscha e Daniel Buren.

partir da sua prática curatorial num “active space that is part community center, part laboratory and part academy” (Montmänn: 2009, 155). Esta corrente teve uma maior preponderância no norte da Europa e foi marcante no início dos anos 2000, principalmente até ao início da crise económico-financeira em 2008.

A crise do início do século veio, contudo, despertar, não só relativo aos museus, mas à falência das instituições públicas, uma nova vaga crítica, na qual as formas e os conteúdos emergiram em diversas direções. Dessas vertentes assumidas por essa nova vaga, gostaria de destacar a troca entre o activismo e as práticas artísticas.

Começo por uma citação de Paulo Raposo, no qual o autor se refere às novas formas de activismo crescente nos primeiros anos do novo século, em movimentos como Occupy Wall Street (2011) ou os tão recentes protestos de alerta para as alterações climáticas (2018/2019):

“Tomar a rua tornou-se um movimento performativo de intensidade nova num plano que se refinou e se intersectou e foi mediado em escalas globais, nacionais e locais. Ou seja, tomar a rua assumiu-se como um movimento performativo porque em grande medida as formas de protesto e resistência política cresceram a partir de gestos e acções performativas que assumiram uma propensão performática muito evidente (...)” (Raposo: 2017, 200)

O activismo não é uma prática estrita do século XXI (teve as suas primeiras manifestações enquanto movimento ainda durante a década de 1960, principalmente na sequência da Guerra do Vietname e dos movimentos do Maio '68), contudo, tal como refere a citação anterior, tem vindo a assumir diferentes contornos nas últimas duas décadas, especialmente a partir da crise económico-financeira que se iniciou em 2008. Esta conjuntura despertou para a crítica e contestação do fim dos Estados Sociais e as desigualdades económicas e sociais das políticas neoliberais e de um capitalismo desregrado. As novas tecnologias, a internet e as redes sociais trouxeram uma maior velocidade na recepção da informação e uma nova forma de contacto a nível global, o que explica este movimento com pontos de acção dispersos pelo mundo. No entanto, apesar desse primeiro contacto se realizar de forma distante ou impessoal, o sentido de compromisso leva a acções performáticas que vão além da manifestação e que advogam uma relação de assembleia, de acampamento e permanência nos locais simbólicos da esfera pública: centros de actividade económica, financeira e política, bem como praças

públicas. Paulo Raposo acrescenta, ainda, a este propósito o conceito de ‘activismo performativo’ (numa referência a Richard Schechner) e que o autor descreve da seguinte forma: “um novo terceiro mundo de pessoas que se relacionam fundamentalmente numa base performativa (relacional) e não meramente ideológica” (Raposo: 2017, 201).

Nessa junção entre o activismo e as práticas artísticas, o foco desses artistas não se centra somente nos sistemas de produção e recepção da arte, mas numa forma de colocar a prática artística ao serviço de questões menos visíveis da actualidade como são exemplo não só as desigualdades ou o neoliberalismo, mas também as causas de combate à discriminação racial, processos de descolonização, feminismo e LGBTQ+, numa tentativa de ocupar um lugar na construção da própria esfera pública:

“Os projectos ativistas pensam a dimensão política da arte e cruzam os territórios do protesto social, baseados numa crença de que a validade da arte só é possível se esta for capaz de transformar situações sociais e históricas politicamente significantes. (...) o ativismo utiliza inúmeras linguagens e recursos tais como a arte de rua, o vídeo, a música, a performance, a poesia, a netart e a intervenção não apenas para representar a realidade, mas para engajar transformações, mobilizando e inspirando o espectador.” (Vilar: 2019)¹¹⁴

Esta corrente tem marcado presença não só nas ruas, mas também em contextos institucionais, dos quais os museus são uma das mais recorrentes pela maior acessibilidade aos artistas.¹¹⁵

A relação entre a prática artística, a crítica e a instituição é uma tríade que se mantém, tendo períodos de maior incidência na sua relação com a conjuntura e as dinâmicas da esfera pública. Simon Sheikh reconhece este movimento acima de tudo enquanto ‘analytical tool’:

“One can then see institutional critique not as a historical period and/ or genre within art history, but rather as an analytical tool, a method of spatial and political criticism and

¹¹⁴ O artigo de Fernanda Vilar, “Enlaces: artes periféricas, ativismo e pós-memória” (2019) foi publicado o site Buala no seguinte link: <http://www.buala.org/pt/a-ler/enlaces-artes-perifericas-ativismo-e-pos-memoria>

¹¹⁵ No ponto seguinte, a partir dos projectos artísticos seleccionados, enquanto casos de estudo, esta problemática será melhor aprofundada.

articulation that can be applied not only to the art world, but to disciplinary spaces and institutions in general (...)” (Sheikh: 2009, 32).

É a partir desta lente da crítica institucional que pretendo desenhar algumas orientações propostas por alguns projectos artísticos.

Parte 2: Vozes Dissonantes: Performatividades, Museu e Esfera Pública

No âmbito de uma prática artística que seja criticamente activa, nomeadamente no que ao contexto das suas instituições diz respeito, interessa-me, agora, focar novamente no conceito e nas práticas que orientam esta investigação no qual um dos eixos se situa neste cruzar entre a performance artística como preponderância no social e vice-versa. A performance, enquanto prática artística, ainda que fora do circuito da crítica institucional ou do activismo, tem como base a desconstrução de um discurso ou a construção de uma perspectiva multidireccional e partilhada com o seu público sobre determinados temas que orientam o tempo presente da sua prática: os olhares atentos para o museu foi uma constante nesses processos até aos dias de hoje. Pela dialéctica entre esta prática artística e as suas conjunturas políticas, culturais e sociais nas e sobre as quais se apresentam, estas nunca deixam de ser, na sua maioria, performances sociais. Bojana Cvejic e Ana Vujanovic referem a seguinte ideia:

“não podemos dizer que um acto é real enquanto a performance o não é. (...) mesmo que seja completamente ficcional e representacional, uma performance é uma prática social, e a realidade da sua ficção representada pode ter efeitos, desfechos e consequências sociais reais. Pode afectar o nosso pensamento, pode fornecer-nos um modelo de comportamento, pode trazer-nos para a rua, ou pode mesmo construir e «ensaiar» uma situação real da comunidade de espectadores, que pertence à realidade da sua ordem ficcional.” (Cvejic & Vujanovic: 2017, 25).

Por sua vez, Cláudia Madeira relaciona este processo, com o próprio conceito de hibridização entre as práticas artísticas e o social:

“This «expanded field of performance» [Phelan: 2006, 4] has grown not only through an increase in the hybridization between the art world and the social, which generates more and more hybrids or unclassified objects, but also through an expansion of the concept of social performance, which in contemporary society has become increasingly

operationalized as a value for measuring: we measure social performance and rank through social performance.” (Madeira: 2012, 93)

Por outro lado, a numa aplicação metodológica, estas práticas artísticas e sociais surgem enquanto lentes de observação de determinados processos e de acontecimentos não só do foro artístico ou social mas transversais a estas práticas e às suas conjunturas:

“Civic obedience, resistance, citizenship, gender, ethnicity, and sexual identity, for example, are rehearsed and performed daily in the public sphere. To understand these as performance suggests that performance also functions as an epistemology. Embodied practice, along with and bound up with other cultural practices, offers a way of knowing.” (Taylor: 2003, 3).

É nesta construção de conhecimento e de perspectivas que surgem, nesta investigação, os projectos artísticos e sociais apresentados neste ponto.

O Enterro do Museu Nacional Soares dos Reis (Porto, 1974)

Ainda que surja, no conjunto dos três projectos artísticos apresentados neste ponto, isolado cronologicamente, o próximo exemplo sustenta-se pela sua pertinência de acto legitimador de um conjunto de outros colectivos e artistas/performers que dinamizaram a performance, não só social quanto artística, no panorama português. Igualmente, no sentido de corresponder à linha cronológica que descrevi no primeiro ponto deste capítulo e desconstruindo o silêncio a que a prática da performance, como prática social e crítica em Portugal se encontra muitas vezes submetida¹¹⁶, nomeadamente no período entre a década de 1960 e 1980, início este conjunto de casos de estudo pela performance que ficou conhecida como o *Enterro do Museu Nacional Soares dos Reis* (1974).

No rescaldo de mais de 40 anos de regime ditatorial, uma guerra colonial e poucos meses depois do termo desta conjuntura com a Revolução do 25 de Abril, a 10 de Junho teve lugar no Porto uma das primeiras acções de contestação e crítica às instituições artísticas que dominavam a recepção pública da arte portuguesa.

¹¹⁶ A importância de rever, documentar e dar visibilidade à história da performance arte em Portugal é um tema central actual. Pode consultar-se alguma informação nesse sentido no artigo: Madeira, Cláudia, Marçal, Hélia, Salazar, Daniela, “Performance art temporalities: relationships between Museum, University and Theatre”, in *Museum Management and Curatorship*, 33: 1, Routledge, 2018, pp. 79-95.

Considerado o primeiro museu público de arte criado em Portugal (1833), este museu surge pela necessidade de guardar, sob tutela do Estado, os bens confiscados às ordens religiosas extintas, nomeadamente das que se situavam na zona norte do país. Numa estreita ligação com a Academia de Belas-Artes, este museu desenvolvia, ao longo do século XIX uma função importante de visibilidade para novos artistas e juntou, na sua colecção, diversas obras deste período. É na primeira República que lhe é atribuído o nome em homenagem ao artista António Soares dos Reis, adquire o estatuto de museu nacional durante o início do Estado Novo, instala-se no Palácio das Carrancas em 1940 e assume-se (ao incorporar as colecções do Museu Municipal do Porto) um museu misto com colecções de arqueologia, cerâmica, pintura, escultura, entre outros.

Ainda neste período (1950) começa a adquirir e a interessar-se pela nova produção artística de cariz mais modernista. Marcado pelo regime enquanto instrumento de divulgação de uma cultura patriótica, dos grandes nomes da arte portuguesa e de uma prática fortemente selectiva e colecionista, o museu beneficiou de fundos para projectos educativos.

Em pleno processo revolucionário em curso (PREC), num forte sentimento de apropriação, também, do património, das obras artísticas, dos critérios de legitimação e das formas de apresentação da arte em espaço público, o grupo de artistas, autores e intelectuais do Porto denominado Comissão para uma Cultura Dinâmica realiza esta performance, de cariz contestatário e activista. Constituído por Egito Gonçalves, Alfredo Queirós Ribeiro, Joaquim Vieira, José Rodrigues, Armando Alves, Domingos Pinho, este grupo apresenta o cortejo fúnebre do Museu Nacional Soares dos Reis que juntou cerca de 500 pessoas e desfilou entre a Praça da Parada Leitão até à porta do museu na Avenida D. Manuel II.

Ao longo do cortejo, as pessoas anunciavam a morte do museu, apelando à criação de um novo no qual a participação dos artistas e do público fosse uma realidade: “Mais de quinhentas pessoas deram volume a esta manifestação de protesto de condenação de caducos sistemas museológicos (...) Junto da porta principal, efectuou-se, então, uma cerimónia cómico-fúnebre, com a representação de um auto (...) cuja figura principal era a «viúva» rigorosamente vestida de luto”¹¹⁷.

¹¹⁷ In *Comércio do Porto*, 12 de Junho de 1974, p. 1.

Esta performance, pouco reconhecida e estudada no contexto histórico da performance ou mesmo na história do próprio museu, simboliza essa conquista do museu enquanto espaço para o exercício na esfera pública, um lugar democrático, de identidades diversas e em como este tipo de acções performativas podem ser transformadoras. Leonor de Oliveira, na sua tese sobre a génese do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, identifica esta acção enquanto precursora desse movimento e desse processo de construção de um lugar para a arte contemporânea na cidade do Porto¹¹⁸. Foi, de facto, em meados da década de 1970 que se iniciou a colaboração com o Centro de Arte Contemporânea, cuja relação impulsionou não só a revisão da missão deste museu como as bases para o futuro Museu de Serralves.

Esta acção/ performance-protesto faz convergir para a análise dos casos de estudo seguintes a própria eficácia, passados cerca de 30/40 anos, destas formas de consciencialização e de uma atitude crítica activa artística, mas acima de tudo social perante as instituições.

HoMu – The Homeless Museum of Art (2002-2013), Filip Noterdaeme

The Homeless Museum of Art (HoMu) é um projecto artístico, de longa duração (entre 2002 e 2013), da autoria do artista belga Filip Noterdaeme¹¹⁹, que incluiu diversas obras, acções e performances. Este projecto surge no panorama artístico de Nova Iorque enquanto impulso argumentativo e um activismo crítico contra a globalização económica e a consequente padronização de modas artísticas que orientam as opções dos espaços expositivos de galerias e museus de arte, sem sequer estabelecer uma ligação entre estas tendências e os contextos que lhes dão origem e no qual são apresentadas.¹²⁰ Nas próprias palavras do artista: “Juggling irreverence and sincerity,

¹¹⁸ Leonor de Oliveira desenvolve a dissertação de mestrado sobre o seguinte tema: *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os Antecedentes (1974-1989)*, 2013.

¹¹⁹ Filip Noterdaeme (1965), nasce em Bruxelas e faz o seu percurso inicial entre esta cidade e Geneve (Suíça). Muda-se para Nova Iorque em 1986 e recebe o seu BFA da School of Visual Arts em 1990, completando o seu mestrado nesta cidade em 1996. É professor adjunto de estudos culturais e história da arte na New York University e na New School. É freelancer como educador no Metropolitan Museum of Art e no Museu Guggenheim. Em 2007, foi *visiting artist* na Kansas City Art Institute. Em 2008, levou o seu Homeless Museum of Art para as ruas em diversas acções e performances.

¹²⁰ Sobre a origem deste projecto, Noterdaeme partilhou, no contexto de uma entrevista realizada por escrito no contexto desta investigação o seguinte: “For me, all art is ‘homeless’ until we give it asylum. I created the *Homeless Museum of Art* in the spirit of Pirandello’s *Six Characters in Search of an Author*, i. e., as a vagabond institution searching for a proper ‘home’, meaning and purpose. Nothing about HoMu

HoMu seeks to subvert the increasingly impersonal market-driven art world and expose the sellout of cultural institutions to commerce, cronyism, real estate and star architects. HoMu exists in a state of perpetual flux and continues to defy the rules of the established art world.”.¹²¹

Através de uma abordagem humorística e irónica, Noterdaeme desenvolveu um conjunto de objectos e acções que estruturaram um forte discurso crítico sobre as estruturas hierarquizadas das instituições artísticas. Uma das suas acções principais e que teve uma durabilidade mais prolongada, foi a criação do seu próprio museu fictício (numa acepção e citação do trabalho de Marcel Broodthaers). Este museu surge no seu apartamento, em Brooklyn, entre 2005 e 2008, o qual as pessoas poderiam visitar livremente e no qual encontravam um projecto site-specific que incluía diversas obras (instalações, objectos, esculturas, etc) no qual a crítica a estas instâncias se pautava. Este era essencialmente um encontro de participação, ou seja, o visitante poderia interferir em algumas obras presentes no museu. Através do seu alter-ego como Director do Museu, Noterdaeme criou igualmente uma performance global:

“Most of my work as the «Museum Director» of the HoMu consisted in engaging our visitors and awaken them to the manipulative tricks deployed by museums to lull them and make them obediente, passive viewers and, ultimately, consumers. I did this in a playfully provocative way to make it more fun for both of us and to instill in them the idea that they should reclaim the real museum space as theirs.”¹²²

Desta performance global, fizeram parte não só o seu museu fictício, mas também acções e performances que realizou em espaço público, principalmente à porta de museus ou galerias, nas quais reforçava esta crítica ao funcionamento destas instituições. Destaco as seguintes: *MOMA HMLSS* (2005), *Open Letters* (2003-2009) e

was permanente, fixed, or, for that matter, predictable. It had no fixed address, was not attached to a physical structure and did not boast a permanente art collection. Throughout its sporadic existence, its primary locus (and focus) was the margins of the art world”.

¹²¹ Consultada no seguinte link: www.homelessmuseum.org/hmu_pages/mission.html

¹²² Citação do artista no contexto de uma entrevista respondida via email a 14 de Janeiro de 2018.

HoMu Under and On the High Line (2009-2012). Das suas principais instalações realço: *\$0 Collection* (2003), *Eau d'Abramovic* (2005) e o vídeo *Museum Policies* (2008)¹²³.

De um conjunto plural de obras e performances, gostaria de apresentar com mais pormenor a performance *MOMA HMLSS*. Inspirada pela obra de Marcel Duchamp *Boite-en-valise* (1935-1941), uma das obras pertencentes à colecção do Museum of Modern Art of New York (MOMA), Noterdaeme ensaiou um museu dentro de uma mala, traduzida numa caixa com centenas de réplicas em miniatura não autorizadas de obras de arte da colecção MOMA. Enquanto protesto contra as políticas de incorporação do Museu, o artista apresentou este seu museu à porta do MOMA no dia em que se celebrava o primeiro aniversário após a reabertura. Noterdaeme convidou as pessoas a visitar o seu museu e enviou um convite formal ao director e toda a comissão executiva do museu. Estes convites nunca obtiveram resposta. Noterdaeme orientava as suas acções num tom entre a provocação e o confronto. Sobre estas duas direcções, Maria Lind argumenta:

“Confrontational being more connected to an intention of expressing a standpoint and an agenda (...) Provocative being associated with a more childish rebellion. Writing to protest and disturb for the sake of protest and disturbance. In this there is also a difference in that mainstream media has a tendency to read in provocation when confrontation is in fact what is happening.” (Lind: 2006, 29)

Num outro formato, em texto, Noterdaeme anuncia o obituário do visitante dos museus – *In Memoriam – The Museum Visitor*¹²⁴(2008). Aqui, o visitante surge, tal como ele, enquanto personagem fictícia que representa o sujeito que busca as artes e a cultura, nascido no mesmo ano da inauguração do British Museum:

“The Museum Visitor, a celebrated and respected art lover, died tragically from dehydration yesterday afternoon while touring the \$27 billion tourism and cultural development district on Saadiyat Island, an Island 500 meters off the coast of Abu Dhabi. He was part of a VIP group visiting the construction sites for the Guggenheim Abu Dhabi, the Louvre Abu Dhabi, and other planned cultural attractions for the área

¹²³ Para consultar uma mais detalhada descrição de cada uma destas obras: <http://www.homelessmuseum.org/>

¹²⁴ Para ler todo o texto, consultar: http://www.homelessmuseum.org/hmu_pages/museum_visitor.html

(...) The Museum Visitor was born in London in 1753, the same year the British Museum was established. In 1793, he moved to Paris to witness the opening of the Louvre Museum. From 1794 onwards he travelled incessantly to attend inaugurations of countless art museums worldwide.” (Noterdaeme, 2008)

Enquanto gesto satírico, este texto denuncia a políticas globais de construção de mega museus e instituições culturais que não serão mais do que estruturas inócuas e vazias, cumprindo a expansão deste turismo cultural no qual o ‘franchising’ destas instituições emerge como uma das principais atracções. Na minha opinião, este é em si um gesto performativo, anunciando como acção por parte do artista assumindo a sua descrença nas instituições artísticas da actualidade e prevendo o fim de parte deste projecto: o seu museu fictício, em Brooklyn, fecha as portas.

Em ambos os trabalhos, Noterdaeme apresenta-se enquanto um elemento externo destas instituições e uma perspectiva ‘outsider’ que acredita, ainda, no potencial de se transformarem em lugares de reflexão e debate. Apesar de ter tentado que este projecto mantivesse a sua independência, HoMu foi sendo apropriado pelos mecanismos de valorização e legitimação artísticas. Se assim não fosse, e através de fundos de algumas destas instituições, nem o projecto nem o artista teriam condições de sobreviver.

No entanto, quanto mais o projecto se aproximava e acentuava a crítica sobre instituições como o MOMA, mais intensivo se tornava o esforço de silenciamento e absorção desta instituição, impedindo o cumprimento dos seus objectivos. Filip Noterdaeme caracterizava este projecto da seguinte forma:

“The Homeless Museum of Art was in many respects a meta-museum: its very name was antithetical to the ideas of a museum as a place of stability and preservation. In the beginning, I used many allusions to the plight of homeless people to indirectly express that I believed that the art museum as an institution in general was undergoing a severe crisis. With time, that imagery gave way to more stylized agitprop, performance and parody.”¹²⁵

¹²⁵ Citação do artista no contexto de uma entrevista respondida via email a 14 de Janeiro de 2018.

Os Nossos Sonhos não Cabem nas Vossas Urnas (2014), Rui Mourão

À distância, os museus podem parecer instituições de portas abertas ao exercício crítico sobre a sua própria lógica organizacional e hierárquica, não só através de projectos curatoriais, artigos académicos ou mesmo pelo trabalho artístico que opta por esta abordagem à instituição. Contudo, num movimento de *close-up*, o que de facto acontece quando este exercício crítico emerge de forma imprevista e em contexto público?

O projecto artístico denominado *Os Nossos Sonhos não cabem nas Vossas Urnas* (2014), da autoria de Rui Mourão¹²⁶ é um caso paradigmático de uma certa falsa verdade relativamente a este espírito democrático presente nas instituições.

Com um percurso ativista, Rui Mourão tem desenvolvido uma série de trabalhos que convocam o sentido crítico da sociedade contemporânea, das suas instituições, na construção da democracia e o controlo destes processos exercido pelas estruturas de poder. No contexto da crise económica global que danificou a lógica da sociedade de consumo e o neo-liberalismo ocidental (e que afectou Portugal de forma tão profunda), Rui Mourão, através de uma parceria com o Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC), publicou um livro¹²⁷ e organizou uma exposição individual do seu trabalho. Ambos apresentavam, assim, algumas considerações sobre o papel do ativista no contexto português: a exposição apresentava, em formato vídeo, dez das suas acções ativistas, performadas em diferentes ocasiões nos últimos anos.

Contudo, no dia da inauguração desta exposição, Mourão realiza em tempo-real uma performance imprevista e desconhecida por parte da instituição. Rui Mourão chamou a

¹²⁶ Rui Mourão (1977), vive e trabalha em Lisboa (Portugal). Estudou fotografia e arte contemporânea na UAT – Autonomous University of Barcelona e representação/ cinema na CECC – Catalan Centre for Cinema Studies (Barcelona). Estudou artes visuais na Maumaus (Lisboa) e na Malmö art Academy (Suécia). Tem pós-graduação em Digital Visual Cultures e mestrado em Antropologia, ambos no ISCTE (Lisboa). Tem apresentado os seus trabalhos em Portugal e no estrangeiro, participando em exposições individuais e colectivas em Espanha, Brasil, Hungria, Irlanda, Itália, França e Dinamarca.

¹²⁷ Mourão, Rui, *Ensaio de Ativismo, Vídeo e Performance*, Lisboa, Imprensa Casa da Moeda, 2014.

esta performance Acto I (de três actos)¹²⁸ – convidando o público presente a permanecer no Museu durante a noite, num acto de ocupação deste espaço, como forma de protesto e de contestação público por um acesso à cultura, apelando à democratização do acesso à cultura e às artes. A performance começou com a interpretação, por parte da cantora lírica Ana Maria Pinto, da obra *Acordai*¹²⁹, da autoria de Fernando Lopes-Graça, seguida da leitura do *Manifesto Artivista* pelo artista. Foi criado um espaço em assembleia no qual as pessoas poderiam estar reunidas e discutir os temas que levaram àquela acção, bem como tomar decisões sobre o próprio acto que performavam. Sobre este poder de reunião que a própria performance desencadeou, gostaria de convocar uma citação de Ana Pais:

“a performance arte desafia a relação com o espectador, os limites do objecto artístico e a própria ideia de artista, extremando a premissa modernista da fusão arte-vida. Se o teatro, por exemplo, se ofereceu durante séculos como lugar de encontro social de uma esfera pública em que, justamente, os afectos detinham um papel evidente no exercício da cidadania, a performance arte opõe-se ao paradigma da representação para criar formas de estar com o espectador conviviais e reflexivas, na realidade do aqui-agora.” (Pais: 2017, 7)

Das variadas reacções e pequenos acontecimentos durante a noite da ocupação do Museu – onde Rui Mourão esteve junto com visitantes, outros artistas e amantes das artes – gostaria de destacar a reacção por parte da própria instituição e as repercussões que teve posteriormente. Nesta discussão será relevante regressar à ideia do museu enquanto “institution of confinement”, um conceito primeiramente desenvolvido por Michel Foucault e mais tarde por Douglas Crimp a sua perspectiva dos museus enquanto dispositivos de controlo das sociedades disciplinares.

¹²⁸ As restantes duas performances tiveram lugar no Museu Nacional de Arte Antiga e no Palácio Nacional da Ajuda (no qual se situa a sede da Direcção Geral do Património Cultural). No Museu, Mourão e um conjunto de 73 performers ocuparam o espaço expositivo interpretando algumas das obras do museu através dos seus corpos; no Palácio, um conjunto de performers desenharam, com os seus corpos, o símbolo do Euro, caracterizados com cabeças de porco gigantes. Os vídeos destas performances podem ser vistos nos seguintes links: <https://vimeo.com/120016187> e <https://vimeo.com/106980746>

¹²⁹ Canção composto por Fernando Lopes-Graça, letra de José Gomes Ferreira em 1946. Esta canção ficou reconhecida como um símbolo da resistência ao regime ditatorial do Estado Novo em Portugal.

Enquanto a performance decorria no espaço no MNAC, foi crescendo a incapacidade, por parte da instituição, de reagir e receber este exercício crítico, exercício esse que não surge na forma convencional de um texto escrito ou uma obra material, mas na presença dos corpos no espaço da instituição:

“Este autêntico laboratório artístico e político contou com a colaboração de mais de cem pessoas e foi estrategicamente mediatizado na Internet, imprensa, televisões e rádios, provando ser possível criar formas artísticas de onde surjam actores políticos com voz na esfera pública. Subvertendo o status quo a partir de baixos recursos económicos e altos ideais, gerou-se um empoderamento pela arte, rompendo com o paradigma da ‘arte pela arte’ em prol de uma ‘arte actuante’, questionando injustiças, desigualdades e más opções públicas.” (Mourão: 2017, 127)

A ocupação do espaço por estes corpos e o eco das suas vozes retirava o carácter abstracto da instituição e apelava a que essa reacção se manifestasse por meio da presença de um corpo ou corpos que a representassem. Na impossibilidade dessa presença corpórea do museu, houve, de facto, uma mediação entre a instituição e o artista que se centrou, acima de tudo, na intenção de terminar a performance e na iminência da intervenção de uma força policial. Como argumento, o museu defendeu a sua posição na natureza prejudicial que esta manifestação teria nas políticas de patrocínio e mecenato de algumas entidades financiadoras da instituição. Tal como referiu o próprio artista:

“This project allowed me to verify that although the institucional officials affirmed that the sponsorship given to the museum did not limit the contentes exhibited in this museum at all, when the activist performance broke with the current norms and gained media visibility, what I saw arising was the fear.” (Mourão: 2017, 93)

Este foi o mesmo medo que manteve o dispositivo de controlo activo e o qual tem sido mascarado pela sensação de uma democracia.

Após a conclusão deste e de outros dois momentos performativos que completaram a performance global do artista, a resposta à questão sobre as repercussões ou mudanças que tenham ocorrido a nível institucional após esta crítica tão efectiva é fácil de depreender – Nenhuma. Todas as instituições nas quais decorreram estas acções desenvolveram um processo de amnésia interna e externa (em alguns casos mesmo,

rompendo relações e parcerias com o artista), mantendo a afirmação na qual estas são espaços de liberdade de criação artística. Reside a questão de que se nada resta ou opera efectivamente uma mudança nas instituições, conseguirão estes exercícios críticos a sua inscrição não apenas como acções mas nos seus efeitos?

Como possível linha reflexiva sobre esta última questão que reside em falta após grande parte destas acções entre o activismo e a prática artística e a interpelação sobre os seus efeitos, Carla Cruz refere o seguinte:

“Reinvindicar uma forma de visibilidade sem que esta seja transformadora corre o risco de absorção no visível – o cânone – num processo neoliberal, em que as diferenças são transformadas em características anódinas, bem-recebidas e rapidamente absorvidas numa sociedade cada vez mais pluralista que, por um lado, reconhece essas diferenças e, por outro, anula o seu potencial político” (Cruz: 2017, 31).

São estes processos de apropriação ou de amnésia sobre os quais é premente uma reflexão e uma estratégia de inversão. O que é preponderante em obras e acções artivistas como as de Filip Noterdaeme ou Rui Mourão é a possibilidade de criar um espaço de imaginação, no qual se permite a reflexão e a crítica dos lugares da contemporaneidade e a construção ainda que imaginária, de uma alternativa, um novo lugar. Na minha perspectiva, considero que estes trabalhos apontam na direcção de uma coexistência de múltiplas formas de construir esse lugar, na multiplicidade de discursos e perspectivas e nas diversas possibilidades de aceder a estes mundos a partir de um lugar que não evita estas tensões, mas as promove. O Museu de Artes é justamente esse lugar de partilha, de dialéctica, de multidirecções, no qual permanece ainda em falta, não só a estrutura de um lugar de recepção e apresentação das práticas artísticas, a discussão das suas problemáticas, mas acima de tudo, o nivelamento por igual das aprendizagens mútuas entre o museu e os artistas. Nina Möntmann lança uma reflexão crucial:

“We tried to imagine what institutions could learn from the way artists are dealing with them today, and to critically evaluate this future situation. So it basically was all about this conscious dealing with institutions, about acknowledging that an institution is not only a stage to put artistic production on display, but rather is an active part of the artistic process.” (Möntmann: 2017, 50)

É nesta incerteza do futuro que me permito estender esta reflexão, a partir de diversas análises a outras formas práticas de construir este lugar do Museu, de que forma este leque vocabular, teórico e prático em torno da relação entre performance, performatividade e museu poderá transformar o museu contemporâneo.

Parte 3: Museu como dispositivo institucional ou plataforma do contemporâneo?

a) Performatividades Concretas: de Museu Vivo, Interdisciplinar, Efêmero a Transformador

Neste ponto pretende-se cruzar algumas experiências práticas (de cariz artístico e/ ou institucional) que intentem, de alguma forma, apontar caminhos para a construção de novos conceitos e práticas museológicas que permitam, principalmente através de uma ligação performática, uma nova acepção da relação entre museu, esfera pública e o exercício participativo que esta implica.

Como já foi possível depreender após o percurso desta investigação, o museu torna-se o espelho de um conjunto de políticas, de exercício de poder institucional, de controlo dos seus afectos e de correspondência com a conjuntura que lhe rodeia. Hoje o museu é mais do que um lugar de uma colecção ou do seu discurso historicista:

“We are far from the modernist notion of the museum as a collection of great works, to be displayed as a public service. We are talking about museums that work, museums that form part of the dominant economy, and that change at an increasing rate of acceleration imposed by both the market and the state. It is impossible to use this vast development of cultural activity for anything other than promotion of tourism consumption, the batch-processing of human attention and emotion?” (Möntmann: 2006, 28)

Instâncias como ‘acceleration’, ‘cultural activity’, ‘tourism consumption’ remetem-nos para a ideia de espaço fervilhante e estruturalmente performático, contudo, esta tem tido uma performatividade ausente do exercício de uma consciência, fruição, reflexão e posição que compreendam a esfera pública e aquelas que deveriam ser as suas plataformas de encontro. Tony Bennett sobre esta relação afirma:

“it makes little sense to refer to museums as parts of public spheres if by this term we mean a set of institutions standing outside the state and functioning as a means of criticizing it (...) This is not to say that museums have not been shaped by their relations with public spheres, to the contrary, this is significant of their recent refashioning (...)” (Bennett: 2006, 50)

Por outro lado, esta ideia de uma relação estreita entre o museu e a esfera pública que só em alguns casos tem sido desenhada, reúne um compromisso com as comunidades e a prática artística e cultural própria de uma instituição que exerce um serviço público. Não é ainda comum a capacidade destas instituições assumirem uma posição sobre as problemáticas que apresentam, todavia, a presença constante de temáticas e/ ou artistas que têm desenvolvido uma reflexão sobre as conjunturas actuais, transmite uma ideia camuflada de instituição provocadora ou dissidente das suas tutelas. Na verdade, é preciso distinguir entre este processo de camuflagem, de apropriação dos temas e diminuição da sua força de actuação e a construção de uma voz activa da própria instituição: ela não transmite uma posição, ela é apenas o ‘palco’ de apresentação, em contenção, de temas e questões de presença e difícil ‘digestão’.

Apresentar-se enquanto palco não estabelece, porém, uma verdadeira relação com o exercício de discussão que a esfera pública poderia evocar. É neste sentido que Nina Möntmann insiste no seguinte argumento: “Acknowledging dissonances as productive forces in public art institutions (and also by town planners, politicians, the media, all other public institutions and ultimately by each individual user of public spaces) is that of managing diversity and making existing conflicts productive” (Möntmann: 2006, 11). Esta ideia mantém implícita esta dimensão de espaço em tensão e de confrontação (não no seu sentido de choque mas de consciencialização e discussão pública). Ainda sobre este factor, a mesma autora realça: “I wonder if confrontation is still something, we would think of in terms of critical praxis. It does not necessarily have to happen within the institution, but might as well evolve as a praxis initiated by institutions.” (Möntmann: 2006, 28).

Foi este exercício de confrontação que os três exemplos que se seguem, todos eles já apresentados noutros contextos desta investigação, realizaram, evocando e desconstruindo aceção conceptuais e práticas da relação entre Museu – Performatividades e Esfera Pública.

No já referido projecto artístico de Joana Craveiro – *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* – a actriz/ encenadora trabalha precisamente esse conceito de museu vivo, lugar de troca e partilha de histórias e narrativas por acabar, colocando em prática o conceito introduzido por Erika Fisher-Lichte de ‘transformative power of performance’ (Fisher-Lichte: 2008), no qual se permite que o público participe, em momentos determinados, na construção da narrativa e num momento final de partilha de emoções, reflexões e vivências que fazem, também elas, parte deste museu:

“a possibilidade de contestação ao vivo, da refutação, da correcção das memórias por mim representadas, numa lógica sem dúvida desafiante (para mim), mas que aprendi a cada apresentação ser parte inalienável deste processo, e que me competia obrigatoriamente criar resiliência para acompanhar e responder – mas sobretudo deixar acontecer.” (Craveiro: 2016, 45)

Joana Craveiro assume neste trabalho essa persona de arquivista, de instituição que, ao longo de toda a conferência-performance vai deixando vislumbrar uma permeabilidade a essa co-autoria não só do arquivo que ‘carrega’ mas do lugar de partilha e contestação que vai criando.

Considero este ‘deixar acontecer’ um elemento fulcral nas instituições museológicas e que tantas vezes se inibe pelo receio que a incapacidade de controlar o que daí emerge, implica para a instituição. Este projecto artístico proporciona uma possibilidade acima de tudo, metodológica, de transformação desse lugar.

Entre o formato de projecto artístico e estrutura institucional de carácter efémero, a direcção de Boris Charmatz no Centre National Chorégraphique de Rennes (o qual intitulou Musée de la Danse, entre 2009 e 2019), é, não só reflexo das possibilidades várias que os formatos liminares e interdisciplinares permitem e a articulação dialéctica entre as potencialidades da relação entre performance, memória e comunidades.

Enquanto exemplo da construção de uma proximidade com a comunidade da cidade de Rennes (através de uma estrutura que se estende, em parcerias, com outras instituições e grupos sociais), o Musée de la Danse foi, acima de tudo, uma experiência metodológica que testou a forma como uma concepção institucional se articula com uma visão expandida de dança: enquanto prática performativa, de relação entre corpo, espaço e tempo, enquanto prática artística e ponto de interpelação da contemporaneidade;

enquanto metodologia de processo de memorialização de gestualidades e práticas e, por último, enquanto forma e modelação de uma estrutura institucional aberta a outras perspectivas e discursos.

Retomando a ideia introduzida por Nina Möntmann de instituições que pudessem ver no cruzamento e na visibilidade das vozes dissonantes como um percurso necessário para o alcance desse ideário de uma instituição que seja, de facto, um lugar para a esfera pública, o Museu d'Art Contemporani de Barcelona junta-se aos últimos dois exemplos enquanto projecto institucional de longa duração.

Este museu estrutura-se, nas suas diversas vertentes, enquanto instituição comprometida com essa missão de visibilidade a comunidades minoritárias, artistas das periferias geográficas ou do mercado da arte, bem como a partir de uma intensa programação pública envolver performativamente os seus públicos na construção desse espaço: “MACBA works on the basis that the public takes up an active role as producer and new social and artistic structures can then emerge from this with civil society. This museum sees it self as an agent of this political practice, while at the same time representing a platform for repoliticising art itself.” (Möntmann: 2006, 11).

Dois exemplos curatoriais recentes desta posição institucional são a exposição *Gelatina Dura: Històries Escamotejades dels 80*, patente entre 3 de Novembro de 2016 a 19 de Março de 2017 e a, ainda em apresentação, *Territoris Indefinits. Perspectives sobre el llegat colonial*, no museu desde 17 de Maio e com término a 20 de Outubro de 2019. No primeiro caso, esta exposição reunia um conjunto de obras de cariz documental, desenho, vídeo, em cruzamento com fontes de arquivo (fotografia, gravações de programas televisivos, reportagens e artigos de jornais) que pretendiam colocar a descoberto e abrir a discussão pública sobre o período de transição entre a ditadura franquista e a monarquia parlamentar e um regime democrático que se apelidou de pacífico mas que fez emergir conjunturas e problemáticas políticas, sociais e culturais que estão, ainda, em parte, por resolver. Alguns exemplos são: as forças independentistas da Catalunha e do País Basco, as minorias étnicas, a memória dos presos políticos e dos mortos pelo regime e os lugares do trauma colectivo, as acções de activismo acerca do grupo LGBTQ+, ocupações e a gestão de estruturas industriais por parte dos trabalhadores, entre outros que marcaram o período entre 1979 e 1992. A par de uma programação de engajamento do público com a reflexão destas questões e da

revisão deste período da contemporaneidade, as visitas comentadas eram realizadas através da exposição, mas também das opções e relatos do público que a acompanhava.¹³⁰

No que diz respeito à exposição *Territoris Indefinits*, esta convoca temas em torno das conjunturas que levaram aos diversos processos de descolonização dos países africanos e asiáticos e, posteriormente à formação do Movimento dos Não Alinhados, numa tentativa de contrariar as terminologias de ‘países do terceiro mundo’, os despojos da cultura imperialista e o controlo económico por parte desses países. Partindo do filme *Two meetings and a Funeral* (2017) de Naeem Mohareem, reúnem-se uma série de trabalhos entre a fonte documental, de arquivo e a prática artística, que colocam em reflexão os processos de repressão colonial e a forma como os países colonizadores deturpam as referências cartográficas e as fronteiras das comunidades que viviam nestes territórios bem como os seus idiomas.

As narrativas sugeridas não só pelas obras artísticas, arquivos como pelo próprio discurso curatorial (no primeiro caso da autoria de Teresa Grandàs e no segundo por Hiuwai Chu, ambas curadoras do museu e do qual não podemos dissociar a sua perspectiva feminina) são apresentadas de forma aberta e com um espaço para a intervenção dos públicos e das comunidades que se relacionam ainda que numa geração de pós-memória, com estas problemáticas. O trauma performatiza-se e experienciam-se formas de catarse e reconciliação através, precisamente, de uma prática metodológica que passa pela confrontação dessas narrativas com o poder das instituições.

Neste sentido, Nina Möntmann apelida estas instituições de ‘institutions of critique’:

“what is required is the establishment of transgressive institutions that question and break with the current developments of privatization and simultaneously orient themselves towards other disciplines and áreas besides the corporative business of globalized capitalismo (...) a conceivable new institution of critique could be one that maintains and expands its participation in public space, and at the same time creates free unbranded spaces and negated dependencies” (Möntmann: 2006, 157-158).

¹³⁰ Visitas comentadas pela artista e investigadora Nancy Garín, pela comissária da exposição Teresa Grandàs, um seminário internacional e um ciclo de cinema denominado “Los ochenta, ficciones de un futuro anterior”, entre sessões de conversa sobre alguns temas da exposição e actividades para crianças entre os 6 e os 13 anos. Podem ainda ser consultados no site: <https://www.macba.cat/es/expo-los-ochenta>

Mas de que forma e que caminhos teóricos e reflexivos terão ainda de percorrer para que este estatuto possa ser concretizado na sua globalidade ou por meio de projectos de duração definida é ainda um referencial por estruturar e sobre o qual pretendo apontar algumas direcções no ponto seguinte.

Estes três exemplos ramificaram de práticas e contextos distintos, mas são três diferentes perspectivas práticas nas quais a articulação de um exercício democrático e consequente da esfera pública se torna presença efectiva no contacto com o Outro.

b) Performatividades teóricas: a construção de uma plataforma do contemporâneo

Neste ponto, pretendo enunciar algumas possibilidades teóricas e interdisciplinares que se apresentem enquanto contra-propostas à ideia do museu enquanto dispositivos de controlo e, que de alguma forma, sirvam de base para que este possa receber essas vozes dissidentes sem que se desencadeiem processos de apropriação ou silenciamento.

Em 1994, Homi Bhabha publica uma obra que põe em discussão, entre outros temas, a problemática da(s) cultura(s), nomeadamente nas diversas questões relacionadas com os processos de colonização e descolonização. Apesar da sua abordagem se inserir no estudo das temáticas pós-colonialistas, Bhabha não restringe a sua perspectiva, alargando a aplicação dos seus conceitos a um vasto domínio dos estudos culturais, em diálogo com outras linhas, reflexões e disciplinas.

É no âmbito desta obra, *The Location of Culture*, que é apresentado o conceito de «Third Space»¹³¹: propõe-nos, assim, a concepção de uma dimensão espacial e temporal que não é nem nossa, nem do Outro, mas que se encontra num espaço e tempo liminares. A proposta do Terceiro Espaço surge como conceito que orienta um determinado processo de encontro com o Outro. Na lógica dos estudos pós-colonialistas, este seria o lugar no qual colonizador e colonizado se encontrariam, num gesto de re-negociação das fronteiras e conscientes da sua unicidade. Esta ideia de uma

¹³¹ No ponto de vista de Homi Bhabha, este conceito advém de uma linha sociolinguística. Contudo, foi anteriormente utilizado, numa abordagem disciplinar da psicologia cultural histórica, por Lev Vygotsky e, mais tarde, por Edward Soja, no seu trabalho sobre geografia social no estudo de cidades como Los Angeles, conceito que já se aproxima da de Bhabha. É igualmente apropriado por Randall Packer nas suas criações de arte dos novos media, como espaço além do físico e do virtual (<http://www.randallpacker.com/third-space-place/>).

terceira plataforma que mediasse a emergência de duas expressões culturais diferentes já vem referido na obra de Lévi-Strauss, no qual este denota: “as tentativas de compromisso [entre duas culturas] são só susceptíveis de conduzir a dois resultados: ou a uma desorganização e a um desabar do «pattern» [modo de vida] de um dos grupos, a uma síntese original, mas que então consiste no surgir de um terceiro «pattern» que se torna irreduzível em relação aos outros dois” (Strauss: 1979, 86-87)

A emergência de um Terceiro Espaço, na óptica do seu autor, pressuporia, assim, um espaço de enunciação da diferença cultural num processo de hibridização dessas mesmas manifestações culturais que estão em constante actualização, bem como de um espaço onde cada uma dessas manifestações encerra, em si, a mesma igualdade valorativa. Prevalece, neste Terceiro Espaço, não uma ou duas identidades culturais cristalizadas e que se baseiam numa passagem geracional, mas de elementos culturais diferenciadores que não aceitam, em si, nem a hierarquização nem a estaticidade dessas expressões. Tal como afirma o próprio autor: “all forms of culture are continually a process of hybridity that displaces the histories that constitute it and set up new structures of authority, new political initiatives” (Bhabha: 1990, 213), ou seja, cada manifestação cultural acarreta consigo um processo de influências e de miscigenação com outras culturas, o que nos demonstra a inexistência dessa ideia de pureza cultural ou culturas soberanas e intemporais.

Este Terceiro Espaço como espaço de enunciação é onde, ainda que de forma inconsciente, todos os sistemas culturais são construídos, através da ambivalência entre o Eu e o Outro.

Estrutura-se, assim, um espaço de interpretação, que, na sua aproximação ao contexto museológico se poderia referir ao contexto curatorial. Este espaço de interpretação apresenta-se, assim, como resposta ao absolutismo das narrativas e discursos acerca dos objectos históricos, etnológicos ou artísticos, muitas vezes perfeitamente descontextualizados e sobre os quais se constrói um valor, em exposição. A aplicação de um conceito como o de Terceiro Espaço a uma realidade institucional com estas características pressupõe uma acção descolonizadora dos conteúdos e das narrativas desses museus.

Um dos casos mais referidos a propósito desta questão foi o projecto do Musée du Quai Branly, definido, programaticamente, como sendo um museu das Artes e das

Civilizações da África, Ásia, Oceânia e Américas. Acima de tudo, uma proposta política que ambicionava demonstrar essa mesma horizontalidade na forma como se trabalhavam e expunham acervos provenientes, em grande parte, de uma ocupação colonial. O museu sofre críticas fortes e controversas. Questiona-se que contacto se estabelece com a pluralidade de culturas aí representadas e criticava-se o facto de as peças, provenientes de contextos ritualísticos, simbólicos e históricos, serem colocadas numa posição de contemplação estética. Por outro lado, os recentes Museus de Memórias, como podemos mencionar o Museu da Memória e dos Direitos Humanos de Santiago do Chile ou o Museu Judaico, em Berlim, espelham essa tentativa de criar no museu um encontro com o Outro, esse Outro que em tantos casos também somos Nós. Onde não só se descolonizam as instituições e os seus conteúdos, mas os espíritos vítimas de uma colonização, muitas vezes, interna.

João Arriscado Nunes, a propósito das artes, introduz: “o modernismo nas artes e o surgimento de vanguardas artísticas e culturais estiveram sempre associados a uma tensão entre, respetivamente, o redesenhar de fronteiras separando a arte e o seu «exterior», por um lado, e a vontade de inventar novos modos de ligar a arte à sociedade, por outro” (Nunes:1996, 36). Uma das alternativas para retomar essa ligação é através da curadoria e dos discursos museológicos em museus de artes.

Neste caso, irei focar-me no conceito de ‘open-museum’ e de iniciativas em torno do museu participativo. No que concerne a este conceito, ele é resultado do trabalho curatorial desenvolvido por Pontus Hultén, no qual surge “not an anti-museum but a place where there is a natural contact between artists and the public in developing the most contemporary of Creative” (Serota: 2004, 14). Este não seria, assim, um museu onde se conservariam obras de arte, mas onde os artistas conheceriam os seus públicos e onde os públicos se poderiam, igualmente, tornar criadores. Embora nos tenha sido apresentado, maioritariamente, aplicado a museus de arte moderna, este conceito é, também, adaptável a museus que visem não só as artes performativas quanto a arte contemporânea, nos quais o motor de criação desse espaço em aberto se concretiza por intermédio das performatividades disruptivas. Na medida em que estas manifestações têm uma componente de arte viva, imaterial e interventivo, seria uma mais-valia ter como ideia base na concepção e programação destes espaços, o seu uso compartilhado entre artistas e públicos, como espaço aberto à partilha e à comunicação *in loco* entre os

seus intervenientes, ou seja, mais que um espaço expositivo, um espaço interventivo e de inversões de condição de quem o frequenta e usufrui.

Por outro lado, é igualmente interessante cruzar estes conceitos, nomeadamente o de Terceiro Espaço com um outro da autoria de James Clifford e que marcou a literatura museológica no final da década de 1990: ‘museums as contact zones’:

“[contact zone] is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term ‘contact’ I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored and suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A ‘contact’ perspective emphasize how subjects are constituted in and by their relations to each other. [It stresses] copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.” (Clifford: 1997, 192).

Esta concepção do museu enquanto “contact zone” é a assunção de um lugar de fronteira, liminal e de passagens (não só dos indivíduos, mas das dimensões temporais entre passado, presente e futuro). A sua concretização implica a prática de uma gestualidade própria, de contacto directo, de intervenção e construção das narrativas, de mediação entre a prática artística e quem a recebe:

“My account argues for a democratic politics that would challenge the hierarchical valuing of different places of crossing. It argues for a decentralization and circulation of collections in a multiplex public sphere and museum-like settings. It sees the inclusion of more diverse arts, cultures and traditions in large, established institutions as necessary but not as the only or primary point of intervention” (Clifford: 1997, 214)

Considero, igualmente, pertinente que este seja um espaço cada vez mais humanizado. Tal como partilha Philipp Schorch: “by humanizing the museum as contact zones through interpretative actions, movements and performances made by museum visitors, or cultural actors, and re-defining the concept and its implications for museum theory and practice through an in-depth and long-term understanding of their experience in museums” (Schorch: 2013, 72).

Pretende-se que os museus, independentemente, da sua tipologia, cumpram essa missão de espaço mediador entre culturas, entre o passado, o presente e o futuro, o real e o

virtual, a tradição e a inovação, o Eu e o Outro, sem contudo, esquecer que, tal como o Terceiro Espaço sugerido por Homi Bhabha, este é um lugar sempre em construção.

Ao retomar estas linhas conceptuais, e, servindo esta investigação também para pensar que conteúdos e formatos irá assumir esta instituição ao longo do século XXI, é fulcral recuperar o próprio conceito de contemporâneo. Em coexistência constante com a grande maioria dos temas que foram sendo convocados nesta escrita, um pouco mais relevante na distinção do termo enquanto elemento classificativo de um museu de arte contemporânea (que remete para a sua dimensão cronológica), este conceito refere-se a uma actuação mais abrangente.

Na minha perspectiva, é neste ponto que a reflexão sobre o significado de ‘contemporâneo’ se torna fundamental, não apenas como um marco cronológico, mas enquanto perspectiva e posição de interpelação e rejeição do absoluto. Neste contexto, Boris Groys caracteriza o contemporâneo da seguinte forma: “(...) when we begin to question our projects, to doubt or reformulate them, the present, the contemporary, becomes important, even central for us. This is because the contemporary is actually constituted by doubt, hesitation, uncertainty, indecision – by the need for prolonged reflection, for a delay.” (Groys: 2009).

Esta dúvida apresentada por Groys é simultaneamente causa e efeito da concepção agambeniana da contemporaneidade. ‘Contemporâneo’ emerge aqui enquanto lugar donde podemos olhar e indagar, um lugar do tempo presente, mas o qual podemos observar à distância. Talvez este seja um lugar de anacronismo e heterotopias. Este processo de distanciamento permite ao sujeito manter o olhar no seu próprio tempo de modo a depreender o que o escurece e não os seus pontos de luz (Agamben: 2009, 44). No que concerne a adaptação deste argumento ao contexto destas instituições, esta base teórica e conceptual estaria no cerne da capacidade do museu se interpelar e transformar numa plataforma que engloba diversas e diferentes perspectivas.

Seria desta forma que gostaria de visualizar o museu para o século XXI: não enquanto um dispositivo institucional, de forte componente disciplinada e restritiva, mas enquanto uma plataforma aberta a discussões, interpelações e ao encontro do(s) tempo(s) e da mudança.

De forma complementar, Claire Bishop apresenta, na mesma direcção, a reestruturação destas instituições como ‘constellations’ (no sentido benjaminiano): os museus tornar-se-iam lugares de confluência, disrupção e compromisso político – sem as estruturas de censura e silenciamento. Nas suas próprias palavras: o museu transforma-se num lugar de dialéctica: “(...) here the contemporary is understood as a dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality” (Bishop: 2013, 8).

É, igualmente, a busca deste lugar que as obras apresentadas, de Filip Noterdaeme e Rui Mourão reclamavam para a sociedade.

Apesar da performance ou, por outro lado, a aplicação de políticas que tenham em conta a modelação de um lugar de emergência destas performatividades conscientes não serem os únicos factores para a concretização deste projecto de um museu para o século XXI, é a meu ver, um dos mais relevantes. Ao proporcionar um envolvimento cognitivo, intelectual, mas também físico e corporal, a performance, seja ela no formato da própria prática artística ou potenciada por este ou pelo discurso curatorial, implica uma reciprocidade de um processo de afectação, i.e., a performance possibilita a formação de ligações afectivas e esta é condição *sine qua non* para se estruturarem as mudanças: “Aceitando que, para começar, é preciso sentir, a par de agir e pensar, a performance (...) pode então ter lugar relevante num processo de escuta colectiva de sentimentos públicos e, por ventura, de mobilização afectiva do pensamento e acção (...)” (Pais: 2017, 8).

Ao museu é solicitado, acima de tudo, que permita a activação dessas ligações e a esta potencialidade que emerge no exercício de afectação, activo, consciente e que desenvolva a sua própria gestualidade simbólica.

Tino Seghal ao caracterizar as linhas que descreveriam o século XXI, refere o seguinte:

“I thought the 21st century would be, hopefully, more like a dialogue, more like a conversation and maybe that in itself is a kind of manifestation or whatever (...) I just think the 20th century was so sure of itself and I hope that 21st century will be less sure. And part of that is to listen to what other people say and to enter into a dialogue, to not stand up and immediately declare one’s intent” (Seghal: 2008).

Esta capacidade de escutar e ver o próprio tempo, bem como estruturar as suas narrativas com base nesse exercício e de diálogo enformam esse museu contemporâneo, democrático e em permanente revisão.

Pretende-se que, ao contrário daquilo que Habermas referiu sobre a modernidade, este projecto não fique inacabado. Ao longo desta investigação, tive oportunidade de apresentar alguns projectos e instituições que têm abraçado estas novas formas de construir a instituição, emergindo, elas mesmas, enquanto plataformas que criam ligações entre o museu e as suas comunidades.

Tal como Filip Noterdaeme mencionou no obituário do visitante dos Museus, que o museu tal como o temos experienciado ao longo do século XX é um sistema em colapso. No entanto, este tempo presente, poderá ser um ponto de decisão do caminho que irá seguir. Se, por um lado, o sistema poderá seguir as políticas de ‘mainstream’, massificação turística, controlo dos conteúdos e um acesso complexo e discriminatório (seja ele político, social ou cultural), a possibilidade de reestruturação dos museus enquanto plataformas inclusivas e democráticas é um caminho ainda em aberto. O contemporâneo poderá, neste contexto, ser o ponto de partida para a construção desse lugar.

CONCLUSÃO

Encontros...

Se o repto com que se inicia esta tese, ainda no seu capítulo introdutório, apresentava a intenção de introduzir ao(s) seu(s) leitor(es) e leitora(s), uma estrutura interpelativa que fosse, na essência, caleidoscópica, multidirecional e interdisciplinar, este último capítulo de considerações finais pretende, acima de tudo, rever esse esforço e, apontar algumas novas direções, mas também, dar visibilidade às ausências que pautaram este projecto e o seu resultado final.

Tal como o próprio título dá a entender, este projecto de investigação e a sua tradução escrita foram dominados por diversos encontros e desencontros, linhas interrompidas, paralelas, e entrecruzadas que têm caracterizado parte do percurso relacional entre as suas duas dimensões centrais: a performance e o museu. Na tentativa de as poder analisar das suas mais diversas perspectivas, convocaram-se autores (entre si conciliadores ou contrapostos), projectos artísticos que acompanham uma linha cronológica dilatada entre os anos 1960/70 até à actualidade, bem como programas e projectos curatoriais (neste caso numa abrangência temporal mais contida) suportados por uma escala geográfica que confronta o que se vai/foi fazendo a nível nacional e internacional, em países como Espanha, França, Reino Unido, Estados Unidos da América, Brasil ou Alemanha. O objectivo principal seria que na efervescência destas evocações, a relação/ relações, por vezes díspares, entre o museu e a performance, nunca se perdesse. Nesse sentido, sinto que a principal missão deste projecto foi cumprida.

Numa estrutura tripartida, mas na qual se pretendia um efeito circular, no qual os conceitos, as questões e os argumentos de cada capítulo dialogassem e por vezes se encontrassem a meio do caminho, esta tese fez emergir questões antigas e outras que ainda poderão necessitar de uma melhor formulação.

O primeiro capítulo foi orientado para uma relação de bastidores, especificamente orientada para a realidade da institucionalização, dos processos de incorporação, colecção e transmissão do património, das práticas artísticas e dos vestígios das suas memórias, naquilo que são as suas vertentes, não só museológicas, mas culturais e políticas, de um exercício de poder sobre esses objectos ou fragmentos imateriais.

Considero, igualmente, que poderá ser lido como uma primeira interrogação ao lugar do museu, não só nos dias de hoje, mas de que forma tem sido interpretado num percurso que nos auxilia a compreender a posição em que hoje se encontra. Se por um lado, os autores, como Foucault, Bennett, James Cuno, Boris Groys nos indicam conceitos e prismas de um lugar de reflexo dos tempos, não só na sua componente de instituição colecionadora, de espelho da sua contemporaneidade, e ainda, de dispositivo de controlo e contensão, por outro, os projectos artísticos e curatoriais tentam abrir novas possibilidades metodológicas de um trabalho prático no seio destas instituições bem como uma quebra nos silêncios que por vezes habitam os seus lugares de ‘display’. Destacaria, no contexto deste primeiro e longo capítulo, o conceito de ambivalência.

Os diálogos, por vezes, dicotómicos e binários, levam-nos a admitir a dificuldade em descrever esta instituição, bem como a forma como esta exerce as suas funções e os seus poderes, especialmente no que às instâncias performativas diz respeito, neste caso, mais dedicado, ao que resta das práticas artísticas performativas e de que forma o museu poderá atenuar ou reforçar os seus efeitos, não só no tempo em que são apresentadas pela primeira vez, mas ao longo desse tempo sem fim que pretende conquistar. É uma relação pendular, que deixa adivinhar, para os capítulos seguintes, as metamorfoses incessantes de que é protagonista para que não se perca o seu carácter de lugar do contemporâneo, entre os efeitos da visibilidade ou da apropriação, e que por vezes, se tornam tão difíceis de distinguir. Neste primeiro capítulo, a memória e os seus processos, também eles performáticos, são, sem dúvida, o factor central e um recurso que, veremos, será diversas vezes convocado adiante.

O século XXI trouxe o performativo enquanto adjectivo da moda e o museu não foge à regra, torna-se, para todos os efeitos, e para todos os bens e males, um museu performativo. No capítulo II olha-se para esse conceito na intenção de depreender o que o torna, de facto, além do que se encontra à superfície, numa estrutura performativa e de que forma é entendido este conceito neste contexto institucional. É aqui que emergem alguns dos primeiros e maiores confrontos díspares entre o que muitas vezes se pretende construir na obra artística e a sua tradução no espaço curatorial ou, por sua vez, no calendário de uma programação cultural. Os chavões da participação associados à prática artística e à programação são dois dos maiores filões dos últimos anos nos grandes museus internacionais, nomeadamente, nos museus de arte contemporânea. Contudo, este capítulo pretende interrogar os efeitos dessas práticas e dessas linhas

programáticas em diálogo e contraposição com algumas vozes mais ou menos dissonantes consoante o alinhamento que os artistas vão tendo com a própria instituição, num percurso de incorporação das suas obras, não só, neste caso, enquanto objectos memoriais, mas enquanto práticas activas e actuais. O museu emerge enquanto um lugar de hibridismos, não só artísticos (porque este passa a ser o lugar de legitimação de todas as práticas artísticas num exercício que poderá ser interpretado enquanto gesto democratizador ou de controlo dessas mesmas práticas), mas também culturais.

Em 2006, Tony Bennett publicou na obra *Museum Frictions*, um ensaio denominado “Exhibition, Difference and the Logic of Culture”. Numa tentativa de definir o lugar ocupado pelo Museu no mundo globalizado e centrado na multiplicidade de ‘networks’, o autor questiona a própria instituição e o conceito por ele desenvolvido – the exhibitionary complex – no que concerne à sua própria integração nestas novas dinâmicas. Todavia, e após apontar variadas incongruências não só nas práticas museológicas, mas também na própria definição de conceitos que dizem respeito à lógica da cultura, Bennett aponta, como conceito operativo, a partir do qual se poderá efectuar uma real integração no mundo contemporâneo, o hibridismo:

“the perspective of hybridity focuses on their role in mediating the relations between different cultures, belonging to none exclusively, but operating always in motion in the context of complex histories of transactional exchange. (...) favor the production of decentered displays in which objects and texts. (...) are assembled so as to speak to one another, and to the spectator, in ways that allow a range of inferences to be drawn.” (Bennett, 2006: 63).

O museu assume-se, também, enquanto espaço performático, entre as relações dos seus objectos ou das suas imanências e as performatividades (algumas delas provenientes de um programa coreográfico) dos corpos que o habitam ou que nele se movimentam, ainda que efemeramente. Reside a intenção de se transformar num espaço vivido, uma casa para as memórias, de livre relação entre as práticas artísticas e sociais, um espaço de partilha que só se poderá concretizar numa estreita ligação a um outro conceito que, surge subtilmente ao longo de toda a tese: a esfera pública.

É no terceiro capítulo que emergem as questões premeditadamente políticas, na sua relação com a prática performativa artística e social em movimentos como a crítica institucional ou o ativismo (em grande actividade novamente nestes últimos anos do século XXI e dos quais ainda não se vislumbra qual será a leitura à posteriori). Estes

movimentos surgem, de facto, como forças que empurram estas instituições para um esforço de democratização, de desvínculo aos Sistemas económicos neoliberais, no qual se possa ter lugar não só ao espaço público, mas também ao lugar discursivo que é a esfera pública. É preciso, para isto, um acto de descolonizar gestos e pensamentos, de poder abrir este lugar à pluralidade das histórias, das práticas contemporâneas e de anular os métodos selectivos, quase darwinianos, a que ainda se vêm ligados ao museu e alguns programas curatoriais. Assume-se ainda como um capítulo que tenta responder ao repto lançado, ainda na introdução, por Mirzoeff num gesto de ter o direito de olhar, de interrogar as visibilidades, mas acima de tudo, interrogar as invisibilidades e as ilegibilidades. Se o museu exerce sobre as práticas artísticas, culturais e sociais um efeito legitimador, vislumbrar-se-á um museu do futuro no qual outras práticas escondidas poderão encontrar essa legitimidade e espaço de discussão?

Se por um lado a performance (enquanto teoria, memória ou prática artística e social programática e curatorial) é tão desejada pelo museu, pretende-se, após a leitura deste ensaio-tese, que emergja a questão acerca do futuro dessa relação e de que forma o museu (bem como os sistemas económicos e políticos que o sustentam) irá gerir as forças disruptivas que a movem, ou, se por outro lado, as irão amenizar apenas para o entretenimento de uma sociedade ocidental e neoliberal.

Ao longo de toda a tese, há uma promessa de força transformadora que poderá surgir desta relação, todavia, assiste-se a uma coexistência pacífica que nos poderá indicar que esse efeito poderá manter-se apenas como latência. O Segundo objectivo inicial desta tese era tornar-se, pelo menos, uma ferramenta de análise sobre esse percurso e sobre essa possibilidade.

A nível formal, esta estrutura seria passível de ser traduzida numa espacialidade curatorial, num exercício interpelativo mas de mediação, servindo, neste caso, como a base teórica e demonstrativa das questões aos quais pretende dar destaque. Além deste factor, considere um desafio, também ele teórico, construir um argumento que pudesse beber desta pluralidade e efervescência de olhares, assumindo-me, muitas vezes, enquanto ponte e plataforma mediadora entre perspectivas e diferentes formas de fazer.

Há uma linha metodológica no próprio gesto de escrita desta tese que percorre todos os capítulos que a integram: os temas bem como os discursos desta investigação emergem essencialmente das obras e dos trabalhos artísticos seleccionados assim como da documentação dos projectos curatoriais com os quais se irão cruzar, ou seja, pretende-se

que sejam os próprios projectos a desenhar o discurso e o argumento desta investigação, tornando-se, assim, o argumento que sustenta a sua própria pertinência. Não se apresenta enquanto um catálogo, evitando o processo de cristalização que a este está diversas vezes inerente, mas emerge enquanto ferramenta crítica e ponto de partida para outras relações com outros trabalhos e com o futuro.

Desencontros...

As primeiras grandes interpelações ao Museu e à instituição das artes iniciou-se, fundamentalmente, com as primeiras acções e performances (algumas delas artísticas, outras de cariz social) das vanguardas do início do século XX. Cem anos depois, esta tese poderia ter como objectivo central esse balanço. Após um percurso centenário, sempre pautada por esta tão estreita ligação entre uma prática artística performativa que serve de recurso a essa tomada de posição, a essa interpelação, à concretização de um desejo de um outro lugar para as artes, mas também desse conflito (sempre performático) entre ambas as instâncias, esta tese poderá, ainda assim, apontar, alguns caminhos possíveis e algumas problemáticas que se mantém no foco entre as transformações da prática artística e as adaptações de um contexto institucional. Mantem-se a tensão entre um espaço de contensão e um espaço de partilha, um dispositivo institucional e uma plataforma em movimento, uma ausência das vozes políticas e uma absorção e apropriações dessas vozes, muitas vezes trazidas ao museu pela prática performativa, seja esta artística ou não. Mantem-se este lugar de uma legitimação, contestado por uma comunidade que, hoje, por meio de outros recursos, resiste e tenta romper as fronteiras e as amarras de um lugar ainda pouco flexível. Contudo, durante os últimos cem anos, o museu, tal como a performance, não são os mesmos. Ambos se adaptaram às polifonias dos novos media, das redes sociais, da interação, das múltiplas formas de presença (que nem sempre passam por uma presença física ou numa mesma fração de tempo que o outro), adaptaram-se a estes tempos de passagem, mas que esconde, ainda, resistências conservadoras, mitos e discursos por desconstruir. Apesar de considerar que hoje este caminho possa estar num ímpasse, talvez até num momento de alguma estagnação, pela dificuldade que a própria prática artística e a performance têm em tornar consequentes as suas acções nestas “monstruosidades” institucionais, julgo que o trilho que se vislumbra aponta na direcção dessa urgência de construção de um novo lugar, dessa plataforma em movimento, de um posicionamento horizontal, não hierarquizado, com o olhar num futuro que se alimenta

da pluralidade dos passados e não apenas de uma história oficial ou uma única forma de ver. É tornar concretos e reais os apelos de Mirzoeff e Didi-Huberman, de ver e poder tomar um posição, é formar um conhecimento que está sempre em reformulação e em reescrita. Falta ainda retirar o museu da sua redoma e, como alguns dos projectos desta investigação pretendem indiciar, a performance, com a sua força transformadora, será um elemento central nesse processo.

Ao seleccionar os casos de estudo que iriam pontuar esta investigação, admito que, ao os direccionar para as temáticas em que se enquadravam se perderam algumas das suas outras questões ou aspectos interessantes que possam ter ficado ausentes desta dissertação, nomeadamente no que diz respeito a artistas com processos artísticos tão complexos como Cildo Meireles, Andrea Fraser ou Tino Seghal.

Por outro lado, uma tese é sempre fruto, também ela, desse processo de selecção de objectos, temas, leituras e argumentos. Este olhar acerca de uma relação que se vai alimentando mutuamente há cerca de 100 anos, hoje, é também, feita de circunstâncias que não tive oportunidade de desenvolver ao longo destes anos de investigação, mas que considero poderem ser lentes de análise tão válidas e pertinentes, tais como de que forma estas questões se enquadram nos conceitos de museu virtual, de arte e performance digitais, neste impulso de acumulação que a própria vivência em torno da rede global – internet – nos tem possibilitado: de que forma o museu enquanto instituição física, de uma legitimação através do material e das massas, bem como a performance enquanto prática presencial e assistida resistem ao mundo dos hologramas, da cada vez maior individualização e isolamentos de uma globalização por vezes fictícia?

Talvez não tão desligada da última problemática, poderia também ter olhado para estas questões pelo prisma das suas comunidades: para que comunidade(s) trabalha(m) o(s) museu(s)? Que abismo se atravessa entre um museu regional, de forte ligação à vivência do lugar e das pessoas que o rodeiam, e um museu multinacional? Para que comunidades trabalham esses museus? São apenas símbolos de um guião turístico ou exercem sobre a população de uma cidade um íman de pertença, de representatividade ou identidade? Julgo que estas questões poderiam encontrar alguns caminhos possíveis através desta leitura que aproxima o museu e a performance (nomeadamente enquanto prática artística, numa primeira instância, mas que se afirma, posteriormente, como já

vimos, numa prática social ou mesmo institucional). Que museus poderíamos, nesta relação com o conceito de comunidade, imaginar para o futuro?

Ao escrever esta tese, uma das minhas maiores preocupações, seria não retirar conclusões para o futuro sobre processos que estão a acontecer no tempo presente sem o devido distanciamento (chamemos-lhe o distanciamento histórico), daí referir uma espécie de caracterização desses processos por meio dos seus “frutos” (dos projectos, das obras, dos artistas, dos autores e dos pensamentos que fluem hoje) e não tanto perseguir uma resposta concreta para as inquietações que deram origem à vontade de realizar esta investigação. O maior desencontro será talvez esse: o da possibilidade de outros caminhos no futuro, sendo que, apesar de todas as vicissitudes em que esta relação pendular tem “tropeçado”, a esperança alimenta um horizonte para novos lugares, num processo transformador e que espelha a ambivalência humana.

BIBLIOGRAFIA(S) / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, Giorgio, “Notes on Gesture (1992)”, in *Means Without Ends – Notes on Politics*, Minneapolis/ London, University of Minnesota Press, 2000.

Agamben, Giorgio, “The Author as Gesture”, in *Profanations*, transl. Jeff Fort, New York, Zone Books, 2007.

Agamben, Giorgio, *What is an apparatus? An other essays*, transl. By David Kishik and Stefan Padatella, Stanford University Press: 2009.

Alvarez, José Carlos (ed.), *Museu Nacional do Teatro – Roteiro*, Lisboa, IMC, 2004.

Alves, Margarida Brito, *O espaço na criação artística do século XX: heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade*, Lisboa, Colibri, 2012.

Anheier, Helmut, Raj Isar, Yudhishtir (ed.), *Heritage, Memory & Identity*, Los Angeles, SAGE, 2011.

Aranda, Julieta, “Intro”, in Aranda, Julieta, Wood, Brian K., Vidokle, Anton (ed.), *What is contemporary art?*, Berlim, Sternberg Press, 2010.

Auslander, Philip, “The Performativity of Performance Documentation”, in *PAJ*, 84, 2006, pp. 1-10.

Babo, Maria Augusta, “Do corpo protésico ao corpo híbrido”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, Lisboa, FCSH-UNL, 2004.

Blackson, Robert, “Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture”, in *Art Journal*, 66, Spring 2007, pp. 28-40.

Bal, Mieke, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, 1996.

Bennett, Susan, *Theatre & Museums*, New York, PAJ Publications, 2013.

Bennett, Tony, “Exhibition, Difference and the Logic of Culture”, in Ivan Karp/ Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja and Tomas Ybarra-Frausto, *Museum Frictions*, Durham & London, Duke University Press, 2006.

Bennett, Tony, “The Exhibitionary Complex”, in *New Formations*, nº4, Spring I, 1988.

Bernier, Hélène, Viau-Couville, Mathieu, “Curating Action: Rethinking Ethnographic Collections and the Role/ Place of Performing Arts in the Museum”, in *Museum & Society*, 14 (2), July 2016, pp. 237-252.

Birringer, Johannes, “Dancing in the Museum” in *PAJ – The Journal of Performance and Art*, 99, vol. 33, n° 3, Cambridge, The MIT Press Journals, Sept. 2011.

Bishop, Claire, “Delegated Performances”, in *October*, vol. 140 (Spring 2012), pp. 91 – 112.

Bishop, Claire, *Radical Museology – or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*, London, Koenig Books, 2013.

Bittencourt, Adriana, “Imagens dos corpos, Imagens da Dança: pluralidade na cena contemporânea”, in Macara, Ana (coord.), *Atas da Conferência Internacional – Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012.

Bhabha, Homi, “Cultural Diversity and Cultural Differences”, in *New Formations*, 5, 1988.

Breitwieser, Sabine (ed.), *Andrea Fraser*, Salzburg: Museum der Moderne: Hatje Cantz Verlag, 2015.

Brett, Guy (ed.), *Cildo Meireles*, Barcelona, MACBA, 2009.

Buchloh, Benjamin, “Conceptual Art 1962-1969 – From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, Vol. 55, The MIT Press, Winter 1990, p. 105-143.

Carpenter, Elizabeth (ed.), *Living Collections Catalogue*, Minneapolis, The Walker Center, s.d.

Carvalho, Marcelo Dias, Almeida, M. Cristina Barbosa, “Património do efêmero”, in *Em Questão*, vol. III, n°1, Porto Alegre, [s.n.], 2005.

Cédric, Leseq, Poderos, Jean, *Corps Rebelles – Musée des Confluences*, Paris, Editions Courtes et Longues, 2016.

Clifford, James, “Museums as Contact Zones”, in *Routes: Travel and Translation in the Late 20th century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Coelho, Rui Pina (ed), *Sinais de Cena – Teatro e Memória – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, Série II, nº 1, Lisboa, Orfeu Negro, 2016.

Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, Paris, UNESCO, 2003.

Coutinho, Liliana, “Quando a performance encontra o museu: em diálogo com Catherine Wood”, in Pais, Ana (ed.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.

Crane, Bridget, “Curating Dramatization and the Diagram: Notes towards a sensible stage”, in Martinon, Jean-Paul (ed.), *The Curatorial: a Philosophy of Curating*, London, Bloomsbury, 2013.

Crane, Susan, *Museums and Memory*, Stanford: University Press, 2000.

Craveiro, Joana, *A Live/ Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories – Performing Narratives, Testimonies and Archives of Portuguese Dictatorship and Revolution*, University of Roehampton, 2017.

Crimp, Douglas (ed.) *On the Museum’s Ruins*, Cambridge/ London, The MIT Press, 1993.

Cuno, James (ed.), “The Object of Art Museum”, in *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press, 2004, p. 49-75.

Curi, Alice Stefânia, “Corpo cênico: da vertigem ao voo”, in Macara, Ana (coord.), *Atas da Conferência Internacional - Corpo (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012.

Cvejic, Bojana, Vujanovic, Ana, “Esfera Pública através da Performance”, in Ana Pais (ed.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.

Derrida, Jacques, “Archive Fever: A Freudian Impression”, in *Diacritics*, vol. 25, nº2, The Johns Hopkins University Press, Summer 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Paris, Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position*, L'Oeil de l'Histoire 1, Paris, Minuit, 2009.

Do Vale, Patrícia, *Pode o Corpo habitar o Museu? Performance em Exposição*, Porto, Faculdade de Belas-Artes -Universidade do Porto, 2014.

Duchamp, Marcel, *O Acto Criativo*, [s.l.], Tango, 1997.

Ferguson, Russel (ed.), *Out of Actions: between the Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1998.

Fischer-Lischte, Erika, “Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo cultural”, in Monteiro, Paulo Filipe (org.), *Comunicação e Linguagens – Dramas*, Lisboa, Cosmos, 1998.

Fidalgo, António, Moura, Catarina, “Devir (n)orgânico – entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, FCSH – UNL, 2004.

Foster, Hal, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London/ New York, Verso, 2015.

Foster, Hal, “The Arquival Impulse”, in *October*, vol. 110, The MIT Press, Autumn 2004.

Foucault, Michel, “Of Ohter Spaces: Utopias and Heterotopias, in *Architecture/ Mouvement/ Continuité*, 1984.

Foucault, Michel, *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Fraser, Andrea, Alberro, Alexander (ed.), *Museum Highlights – The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge/ London, MIT Press, 2005.

Fraser, Andrea, Cuauhtémoc, Medina, *De la Crítica Institucional a la institución de la crítica*, Barcelona, MACBA, 2016.

García, Dora, *El Reino*, Barcelona, MACBA, 2003.

George, Adrian (ed.), *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003.

Giannachi, Gabriella, Kaye, Nick, Shanks, Michael (ed.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, London & New York, Routledge, 2012.

Gibbons, Joan, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London/ New York, I. B. Tauris, 2007.

Glicenstein, Jérôme, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

Gob, André, Drouguet, Noémir, *La Muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armando Colin, 2003.

Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance – do futurismo ao presente*, Lisboa, Orfeu Negro, 2007.

Goldberg, Roselee, “One Hundred Years”, in Drian Heathfield (ed.), *Live: Art and Performance*, London, Tate Publishing, 2004.

Greiner, Christine, “O reenactment político da performance e os seus microactivismos de afectos”, in Ana Pais (ed.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.

Groys, Boris, “Comrades of Time”, 2009;

Groys, Boris, “On the Curatorship”, in *Art Power*, Cambridge: Massachusetts MIT Press, 2008.

Habermas, Jurgen, *The Structural transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a category of Bourgeois Society* [1962], transl. Thomas Burger, Cambridge: The MIT Press, 1991.

Hantelmann, Dorothea von, *How to do things with art: The Meaning of Art's Performativity*, Zurich, JRP Ringier, 2010.

Heathfield, Adrian (ed.), *Live: Art and Performance*, London, Tate Publishing, 2004.

Heathfield, Adrian, Jones, Amelia (ed.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol/ Chicago, Intellect: The University Chicago Press, 2012.

Hernandez, Francisca H., *El Museo como Espacio de Comunicación*, Gijón, Ediciones Trea, 1998.

Hein, Hilde S., *The Museum in Transition: a philosophical perspective*, Wasington/ London: Smithsonian Institution Press, 2000.

Hornstein, Shelley, *Losing Site: Architecture Memory and Place*, publicado pela Ashtgate Publishing Group, 2011.

Huyssen, Andrea, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.

Jackson, Shannon, “Staging Institutions: Andrea Fraser and the ‘Experiential Museum’”, in Sabine Breitwieser (ed.), *Andrea Fraser*, Salzburg, Museum der Moderne/ Hatje Cantz Verlag, 2015.

Jones, Amelia, “Temporal anxiety/ ‘Presence’ in Absentia: Experiencing performance as documentation”, in Adrian Heathfield, Adrian and Amelia Jones (ed.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol/ Chicago, Intellect: The University Chicago Press, 2012.

Jones, Amelia, “The Artist is Present: Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence” in *TDR/ The Drama Review*, vol. 55, Issue 1, 2011.

Kaprow, Allan, Smithson, Robert, “The Museum World”, *Arts Yearbook* 9, 1967, pp. 94-101.

Kaprow, Allan, Smithson, Robert, “The Museum World”, *Arts Yearbook* 9, 1967, pp. 94-101.

Kennedy, Dennis, *The Spectator and the Spectacle: audiences in modernity and postmodernity*, Cambridge: University Press, 2009.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, “The Museum – A Refuge for Utopian Thought”, 2004;

Kunst, Bojana, “How Time can Disposses: on duration and movement in contemporary performance”, in *Maska Magazine*, Ljubljana, 2010, pp. 132-134.

Kunst, Bojana, “The troubles with temporality: micropolitics of performance”, in *Stedelijk Studies*, no. 3, Amsterdam, 2015.

Lepecki, André, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”, in *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2 (Winter 2010).

Lepecki, André, *Singularities: Dance in the age of Performance*, London & New York, Routledge, 2016.

Lind, Maria (ed.), *Performing the Curatorial within and beyond Art*, Berlin, Sternberg Press, 2012.

Madeira, Cláudia, *O Híbridismo nas Artes Performativas em Portugal*, Lisboa, FCSH-UNL, 2007.

Madeira, Cláudia, “The return of performance art from a glocal perspective”, in *Cadernos de Antropologia*, nº2, 2012, p. 87-102.

Maciel, M. Justino, “Museus na Antiguidade Clássica?”, in *Desígnio*, nº9, São Paulo, Annablume Editora, 2009.

Mairesse, François, Desvallées, André, “Introduction – Vers une nouvelle définition du musée”, in *Vers une redefinition du muse?*, Col. Muséologies, dir. Por Michael Van Pratt, Paris, l’Harmattan, 2007.

Malraux, André, *O Museu Imaginário*, Lisboa, Edições 70, 1965.

Marçal, Hélia, *From Intangibility to Materiality and Back again: Preserving Portuguese Performance Artworks from the 1970s*, [tese doutoramento], FCT-UNL, 2018.

Martinon, Jean-Paul (ed.), *The Curatorial: a philosophy of curating*, London, Bloomsbury, 2013.

Matos, Lucia Almeida, Macedo, Rita, Heydenreich, Gunnar (coor.), *Revista de História de Arte – Série W – Performing Documentation*, no. 4, Lisboa, Instituto História de Arte – FCSH-UNL, 2015.

McShine, Kynaston, *The Museum as a Muse: artists reflect*, New York, Museum of Modern Art, 1999.

- Miranda, José Bragança de, “A Arte Interpelada pelo Corpo”, in *Corpus*, CCB, 2004.
- Mirzoeff, Nicholas, “The Right to Look”, in *Critical Inquiry*, vol. 37, nº 3, Spring 2003, pp. 473-496.
- Monteiro, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa Universitária de Coimbra, 2010
- Möntmann, Nina (ed.), *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London, Black Dog Publishing, 2006.
- Nancy, Jean-Luc, “Cinquenta e oito indícios sobre o corpo”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, FCSH – UNL, 2004.
- Nora, Pierre, “Between memory and history: les lieux des memoires”, in *Representations*, Spring 1989.
- Obrist, Hans Ulrich, “Manifestos to the Future”, in Aranda, Julieta, Wood, Brian K., Vidokle, Anton (ed.), *What is contemporary art?*, Berlim, Sternberg Press, 2010.
- O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1999 (first edition 1976).
- O’Neill, Paul, *Curating Subjects*, London, Open Editions/ de Appel, 2007.
- Pais, Ana (ed.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.
- Phelan, Peggy, “A Ontologia da Performance – Representação sem produção”, in Paulo Filipe Monteiro (org), *Comunicação e Linguagens – Dramas*, Lisboa, Cosmos, 1998.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: the politics of performance*, 1993.
- Plasencia, Clara (ed.), *Um Teatro sem Teatro*, Lisboa/ Barcelona, Museu Colecção Berardo/ Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

Raposo, Paulo, “Diálogos Antropológicos: da teatralidade à performance”, in Ferreira, Fransiroy Campos, Barbosa, Müller, Regina Polo, *Performance: arte e antropologia*, S. Paulo, Hucitec, 2010.

Raunig, Gerald, Ray, Gene (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks, 2009.

Ribas, João, “What to do with the contemporary?”, in Hoffmann, Jens [ed.], *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milan, Mousse Publishing, 2013.

Rivière, George Henri, *La Muséologie: cours de muséologie/ textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989.

Rosenthal, Stephanie (coor), *Move:Choreographing you*, London, Hayward Publishing Southbank Centre, 2010.

Salazar, Daniela, “Montage as Curatorial Practice: Artistic Performance as Object of Exhibition”, in *Revista de História de Arte*, série W, nº6, Lisboa, Instituto História de Arte – UNL, 2017.

Schechner, Richard, *Performance Studies – an introduction*, 2nd edition, New York/ London, Routledge, 2006.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London & New York, Routledge, 2011.

Scotini, Marco, Galasso, Elizabetta (ed.), *Politics of Memory: Documentary and Archive*, Berlin, Archive Books, 2013.

Semedo, Alice, Costa, Patrícia [ed.], *Ensaaios e Práticas em Museologia*, 01, Porto, Universidade do Porto, 2011.

Semedo, Alice, Nascimento, Elisa Noronha, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, vol. I, Porto, Universidade do Porto, 2010.

Simon, Nina, *The Participatory Museum*, California, MuseumZO, 2010.

Smith, Terry, *Thinking Contemporary Curating*, New York, Independent Curators International, 2012.

Sturken, Marita, *Tangled Memories: the Vietnam War, AIDS epidemic and the Politics of Remembering*, Los Angeles: University of California Press, 1997.

Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, 2003.

Townsend, Melania (ed.), *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*, Banff Centre Press, 2003.

Trindade, Maria Helena, Nunes, Rui Pedro, *Museu da Música: roteiro*, Lisboa, IPM, 2002.

Veinstein, André, *La Mise-en-scène théatrale et sa Condition Esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

Wallenstein, Svev-Olov, “Institutional Desires”, in Nina Möntmann (ed.), *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London, Black Dog Publishing, 2006.

Wallis, Brian, *Art After Modernism: rethinking representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.

Winter, Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, Cambridge, Cambridge University Press